





Inhalts-Verzeichnis.

Vorwort.

In vieljähriger, liebevoller Beschäftigung mit Goethes Faust hat sich dem Verfasser der folgenden Darstellungen die Ueberzeugung je mehr und mehr gekräftigt, daß der Stolz unserer Litteratur, daß der Faust seinen höchsten Rang mit Recht behauptet, daß alle scheinbaren Einwürfe gegen seine Einheit, also gegen seinen Bestand als Kunstwerk vor der strengen Prüfung in Nichts zerfallen. Die Faust-Litteratur der letzten Jahrzehnte, die so lebhaft und siegesgewiß dagegen gestritten hat, vermochte die Gewißheit jener Ueberzeugung nicht zu erschüttern, sie konnte sie nur befestigen. So wurde es dem Verfasser zum unabweisbaren Bedürfnis, die in akademischen Vorlesungen vielfach ausgeführten Erläuterungen des Goetheschen Faust auch öffentlich darzulegen.

Für diesen Zweck schien es förderlich, die Polemik so viel als irgend möglich zu unterdrücken und das Gedicht mit seinem Dichter für sich selbst sprechen zu lassen; auch ohne die Belastung der Darstellung mit der ausführlichen Widerlegung entgegenstehender Meinungen wird sich dem Kenner ihre Berücksichtigung an allen entscheidenden Stellen entdecken. Er wird ebenso dem Verfasser das Zeugnis hoffentlich nicht verweigern, daß er sich bemüht hat, keine Schwierigkeit der von Rätseln erfüllten Dichtung außer Acht zu lassen, und



als einheitliche Dichtung

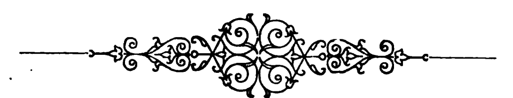
erläutert

von

Dr. Hermann Baumgart

o. ö. Professor an der Universität zu Königsberg in Pr.

Erster Band.



Königsberg i./Pr.

Verlag von Wilh. Koch.

1898.

Inhalts-Verzeichnis.

Vorwort.

In vieljähriger, liebevoller Beschäftigung mit Goethes Faust hat sich dem Verfasser der folgenden Darstellungen die Ueberzeugung je mehr und mehr gekräftigt, daß der Stolz unserer Litteratur, daß der Faust seinen höchsten Rang mit Recht behauptet, daß alle scheinbaren Einwürfe gegen seine Einheit, also gegen seinen Bestand als Kunstwerk vor der strengen Prüfung in Nichts zerfallen. Die Faust-Litteratur der letzten Jahrzehnte, die so lebhaft und siegesgewiß dagegen gestritten hat, vermochte die Gewißheit jener Ueberzeugung nicht zu erschüttern, sie konnte sie nur befestigen. So wurde es dem Verfasser zum unabweisbaren Bedürfnis, die in akademischen Vorlesungen vielfach ausgeführten Erläuterungen des Goetheschen Faust auch öffentlich darzulegen.

Für diesen Zweck schien es förderlich, die Polemik so viel als irgend möglich zu unterdrücken und das Gedicht mit seinem Dichter für sich selbst sprechen zu lassen; auch ohne die Belastung der Darstellung mit der ausführlichen Widerlegung entgegenstehender Meinungen wird sich dem Kenner ihre Berücksichtigung an allen entscheidenden Stellen entdecken. Er wird ebenso dem Verfasser das Zeugnis hoffentlich nicht verweigern, daß er sich bemüht hat, keine Schwierigkeit der von Rätseln erfüllten Dichtung außer Acht zu lassen, und

daß neben den sachlichen Controversen ebenso die das Text-Verständnis angehenden, auch wo dies nicht hervorgehoben ist, im Verlaufe der Erörterung aufgenommen sind und im Sinne des Verfassers ihre Erledigung gefunden haben.

Dem Dichter gerecht zu werden, sein Lebenswerk von den ihm angehefteten Flecken zu reinigen, wenn möglich, mit dem geförderten Verständnis die Verehrung und Liebe dafür noch zu steigern: in diesem Bestreben übergiebt der Verfasser die nachfolgende Darstellung den Freunden Goethes und seines Faust, von dem Jakob Grimm das Wort sprach: „die fernste Nachwelt wird ihn anstaunen; für ihn giebt es keine Regel als die selbsteigene, in ihm mangeln auch höhere dramatische Kunst und Vollendung nicht“.

Königsberg, April 1893.

H. B.

I.

Die Faustsage.

Keine von den Gestaltungen unsrer Litteratur ist so populär, einem jeden von uns so vertraut und doch wieder so tiefsinnig concipiert, so schwer zu ergründen als Faust, der Faust, wie ihn Goethes gewaltige Dichtung uns zeigt. Das ganze Volk, soweit es noch irgend einen Anteil, und sei er noch so gering, am geistigen Leben, ja auch nur am Theatergenuß nimmt, kennt ihn, zahllose Werke, und was mehr ist, Ideen daraus sind in die breitesten Massen gedrungen, und wer ist unter denen, die zu den höher Gebildeten sich zählen, dem es nicht eine unabweisliche Forderung seines Denkens, ja ein Herzensbedürfnis wäre, über die Rätsel des wundersamen Gedichtes sich Aufschluß zu gewinnen.

Zahlreiche Nachbildungen und eine weitschichtige Litteratur von Commentaren, wissenschaftlichen Forschungen und philosophischen Abhandlungen, die täglich noch weiter anschwillt, haben sich um das großartige Werk gelagert. Für die Erklärung des Gedichtes zwar wird man immer zunächst und am meisten aus Goethes eigenen Werken und sonstigen brieflichen und mündlichen Aeußerungen schöpfen müssen, aus der Betrachtung seiner Persönlichkeit und seines Lebens, aus der Erkenntnis seiner Stellung zu den Zuständen, Aufgaben und Bestrebungen seiner Zeit.

Zum tieferen Verständnis aber der besonderen Art, wie Goethe das Faust-Problem erfaßte und es poetisch verkörpert hat, ist es unentbehrlich, dieses Faust-Problem selbst für sich zu erforschen: die Faustsage aufzusuchen, wie, wo und unter welchen Verhältnissen sie sich gestaltete, und rückwärts gehend die Elemente kennen zu lernen, die zu ihrer Erzeugung sich vereinigten, wie sie zu verschiedenen Zeiten, in sehr verschiedenen Gestalten aber in innerlich eng verwandtem Sinne schon vom Altertum her sich zeigen und forterben, gleichsam als ein notwendiges Erzeugnis des Menschengeistes und seiner Entwickelung, das symptomatisch von dem Standpunkt, den sie jedesmal den wichtigsten und dringendsten Fragen des geistigen und sittlichen Lebens gegenüber erreicht hat, Zeugnis giebt.

Die Faustsage ist eine Geburt des Reformationszeitalters, wie Scherer es treffend ausgesprochen hat: „Der Faust der Sage ist das Gegenbild Luthers. Luther glaubt: Faust zweifelt. Luther verehrt die heilige Schrift: Faust schiebt sie bei Seite. Luther mißtraut der Vernunft: Faust ist ein Forscher auf eigene Hand. Luther kämpft siegreich mit dem Teufel: Faust unterliegt ihm.“

Die Elemente, aus denen sich die Faustsage aufbaut, liegen in der Magussage und ihren Fortbildungen, wie sie sehr zahlreich das ganze Mittelalter hindurch in immer erneuter Gestalt den veränderten Verhältnissen zur Seite treten

Aber die Magussage ist nicht antiken Ursprungs, wie, sehr mit Unrecht, behauptet worden ist. Das klassische Altertum kennt dergleichen nicht. Die Götter verleihen ihren Lieblingen Erhöhungen der menschlichen Kräfte, die sie ihnen im Falle des Mißbrauchs ebenso auch wieder entziehen; kein Sterblicher aber erzwingt sie von ihnen durch Zauber, das wäre nach griechischen wie auch nach römischen Begriffen ein

völliges Unding. Wo in der späteren Poesie der Alten derartiges auftritt, da ist es barbarischen Ursprungs und ausdrücklich so bezeichnet. Im klassischen Polytheismus ist jedes höhere Vermögen der Menschen ein Geschenk der Götter und von Dauer nur, so lange es in ihrem Sinne gebraucht wird; eine Wirkung über das von Zeus und der Moira gesetzte Maß hinaus ist für die antike Anschauung eine Unmöglichkeit, der bloße Versuch eine Hybris, der die auf dem Fuße folgende Nemesis ein schnelles Ende bereitet.

Erst die zahlreichen Berührungen mit dem Orient bringen in später Zeit die Vorstellung magischer Wunderkräfte den Griechen näher. Der Glaube an die Magie ruht auf dem Grunde der dualistischen Weltanschauung, und die Ausbildung der Magussage gehört spezifisch der christlichen Kulturentwickelung an. Der Charakter antiker Religion ist entschiedener Monismus, er beruht auf der Grundvorstellung der Einheit und Einheitlichkeit des Wirkens göttlicher Kräfte: mag der griechische und römische Götterglaube sich die Idee des göttlichen Wirkens in plastischer Anschauung oder in abstrakter Begriffsteilung noch so sehr vereinzeln, es bleibt ihm doch die stetige, immerfort thätig eingreifende Ursache der Erhaltung seines Kosmos, ohne die nichts geschieht und gegen die, seit sie einmal ihre Herrschaft befestigt, ein Widerstand nicht existiert. Ihr Walten ist der Vollzug der Naturordnung: der eine, unsichtbare Gott giebt sich durch Wunder zu erkennen, erstaunliche Unterbrechungen des natürlichen Ganges der Dinge, Akte eines höchsten, persönlichen Willens, der über alles Wissen und Verstehen geht. Ebenso setzt sich ihm eine Macht entgegen, unabhängig von dem Naturgesetz, durch ihre Willkür sich kund thuend, geschäftig seine das höchste Gute erzielenden Pläne durch ihre auf das allgemeine Verderben gerichteten Absichten zu ver-

eiteln. Im Juden- und Christentum nun tritt dieses göttliche Wunder in den strengen Dienst des reinen Gottes-Gedankens und in den stärksten Gegensatz zu den selbstsüchtigen Rücksichten auf Macht, Genuß und persönliche Geltung, nicht allein also zu dem Teufels-Zauber, sondern zu jeder getrübteren Auffassung der göttlichen Wunder in andern Kulten, die als heidnisch, abgöttisch gelten.

Gewisse Erscheinungen des antiken Religionslebens in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung, die oft als Annäherungen an das Christentum aufgefaßt sind, zeigen mit dessen Wunder- und Gottesglauben doch nur eine rein äußerliche Verwandschaft und bleiben in ihrem eigentlichen Wesen diesem vielmehr entgegengesetzt. Freilich, je mehr der Phantasie-Reichtum des alten Polytheismus durch Abstraktionen aufgezehrt wurde und einem phantastischen Quasi-Monotheismus sich annäherte, desto mehr mußte der Glaube an göttliche Kräfte in einzelnen Menschen Platz gewinnen: aber mochten solche mystischen Anwandlungen in den Büchern und Hörsälen der Philosophen sich zum Idealismus erheben oder im Leben sich zur Schwärmerei und zum Aberglauben vergröbern, immer doch blieb das Altertum sich darin getreu, daß Ansehn und Anspruch der Wunderkraft im alten Götterglauben wurzelte. Die Götter sind es, welche die Erkenntnis verleihen, und mit der höchsten Weisheit geht die reinste Frömmigkeit Hand in Hand; wer die Erkenntnis am kräftigsten mehrt, dient ihnen am besten.

Dem Christen entstammt die Erkenntnis allein der Offenbarung; Erfolg des Strebens und sogar Wunderkraft des Handelns ist im Glauben an jene gegeben und nur in ihm. Das Vertrauen aber auf die eigene Kraft des Erkennens und Vollbringens, die den Alten immer als ein Gottesgeschenk galt, ward nun zur Vermessenheit und zum

Verderben, denn es schloß den Abfall von Gott schon in sich ein und stellte den Bund mit der Gottesfeindschaft dar. Erhöhtes Können, außergewöhnliches Gelingen außerhalb des Glaubens an den einigen Gott ist Teufelswerk, mag es nun titanisch-gewaltig auftreten oder abenteuerlich-phantastisch erscheinen bis zur burlesken Charlatanerie. Das „Dämonische“, das den Griechen lediglich die Bezeichnung für die Aeußerung der Gotteskraft war, wird nun der Name für einen neuen Begriff, für die dem Altertum ganz unbekannte Opposition des Widersachers gegen die Gottheit. Das Mittel, sich diesem „Dämonischen“ zu verbünden ist die „Magie“, auch sie — wie das Wort ja dem Orient gehört — eine den Griechen und Römern nach ihrem eigentlichen Sinn und Inhalt ganz fremde Vorstellung. Der Bund mit den Dämonen und der Besitz der Magie erscheint dem christlichen Bewußtsein als das ohne und gegen Gott sich verwegende Streben nach Wissen oder nach Herrschaft über die Güter und Genüsse der Welt oder nach beidem zugleich. In den berühmten Helden der Magussagen ist daher immer eine Doppelnatur. Ihre Kräfte haben sie von Gott, der Mißbrauch ihrer Gaben verbündet sie dem Teufel; die Verführerin ist die Phantasie, die mit dem lockenden Traumgebilde grenzenloser Erfüllung die Mahnungen der frommen Scheu und der Furcht entkräftet und die Vorstellungen der Pflicht und Entsagung verscheucht. — Der wesentliche Grundzug der ganzen Sagenreihe vom Simon Magus bis zum Faust des Volksbuchs ist die dualistische Weltanschauung: ein ewiger Kampf ist zwischen Gott und dem Teufel um den Menschen, den es gilt der Erlösung durch Christus zu gewinnen oder ihn ihr zu entreißen. Wenn den Angriffen des Versuchers freilich alle Menschen fortwährend ausgesetzt sind, so doch am meisten die mit den höchsten Kräften begabten,

die also, die Gott zu seinen Lieblingen geschaffen hat; wie natürlich, daß ungewöhnliche Leistungen der Kraft und des Geistes den Verdacht des Teufelsbundes erweckten und die alte Sage von der Magie aufs neue immer wieder in Bewegung setzten!

Wie gesagt, das alles ist dem griechisch-römischen Altertume fremd. Einen Tantalus, den die Fülle der Macht und die Ueberkraft der Sinne zu wahnsinnigem Frevelmut fortreißen, stürzt der Göttersspruch zu ewiger Strafe in den Tartarus; den Widerstreit einer transcendentalen Gewalt gegen die Gottheit kennen die alten Mythen nicht. Soll in der Antike ein wirkliches Gegenbild für den „Faust" gefunden werden, so muß er erst die moderne Gestalt angenommen haben, in der, nachdem das Reformationszeitalter aus dem „Magus" den „Faust" herausgebildet hatte, die durchgreifende Geistesumwandlung des achtzehnten Jahrhunderts ihn wiederum neu erschuf. Mit andern Worten: die zwiefache Einwirkung des Geistes der Renaissance in der Zeit Luthers und mit verstärkter Kraft im Zeitalter Lessings und Goethes mußte die alte Sage durchdringen, sie im Grunde ihres Wesens verändern, damit die neu erstehende Dichtung über die weite Kluft der Zeiten hinweg verwandschaftlich grüßend nach dem alten Hellas hinüberschauen konnte.

Dem Goetheschen Faust steht im innersten Wesen innig verwandt der Aeschyleïsche Prometheus gegenüber.

Die Prometheussage verkörpert den uralten, noch heute immer wieder auflebenden Kampf der Autonomie des vorausschauenden Verstandes gegen die Forderung, eine göttliche Uebergewalt anzuerkennen und in bereitwilliger Selbstbeschränkung sich ihr zu unterwerfen. Die Zeit, in der Aeschylus zu diesem Stoffe griff, sah aus dem Besitz einer reichen Kultur den Beginn einer kühnen Emanzipation des

philosophischen Denkens von der altehrwürdigen Tradition des Götterglaubens sich entwickeln. Damit trat also das Streben auf, an die Stelle des gläubigen Aufschauens zu dem persönlichen Walten des Zeus und der Götter, an die Stelle der heiligen Scheu vor ihrer Macht, der frommen Furcht vor ihrem Zorne die aus der selbständigen Beobachtung des Weltlaufs und des Zusammenhanges der Dinge geschöpften Begriffe zu setzen. Hier steht obenan das Gesetz der Ananke, das Gesetz eiserner, undurchbrechlicher Naturnotwendigkeit, das keine Ausnahme leidet, dem also die Götter und Zeus an ihrer Spitze ebenso unterworfen sein müssen, wie jedes Ding und Wesen. Aber dabei konnte und kann die grübelnde Vernunft sich nicht beruhigen: die Frage verlangt Antwort, woher dieses Gesetz seinen Ursprung hat, wer über seine Ausführung wacht, „wer das Steuer der Ananke führt." Hier ist, wie nicht anders möglich, die Philosophie von jeher bei dem „Ignorabimus" angelangt, aber sie hat den Verzicht auf bestimmte Erkenntnis verschieden ausgedrückt. Am liebsten begnügte sie sich, auf die im sittlichen Volksbewußtsein lebendigen Vernunftideen zurückzugehen und diese in abstrakter Fassung zu einer höchsten, letzten Instanz zu formulieren, um sie so außerhalb der Individualität und Willkür göttlicher Personen gestellt zu denken. Obenan steht die in der Vorstellung der „wachsamen Erinnyen" verkörperte Forderung einer jede Verletzung ihrer Majestät rächenden Gerechtigkeit. Aber darüber hinaus giebt es einen minder deutlich hervortretenden, dennoch geahnten, hin und wieder auch sinnlich erfaßbaren Zusammenhang im dichten Gedränge der wechselnden Erscheinungen: es ist eine in der Organisation des menschlichen Geistes begründete Forderung im Gegensatz zu den in dem Lauf der Dinge sich häufenden, scheinbaren Widersprüchen eine feste, unwandelbare Ordnung

vorauszusetzen. Ueber den Göttern steht das von den Moiren und den Erinnyen bestimmte und behütete „Verhängnis“.

Aeschylus war nicht der Mann, die Existenz dieser ungeheuren rationalistischen Opposition einseitig tendenziös zu bekämpfen, deren Unsterblichkeit, Unbesiegbarkeit er vielmehr auf das Augenfälligste anerkennt. Eine höhere, und allein der Kunst würdige, Aufgabe war es, das Göttliche, der Kraft des Zeus Verwandte darin zur Erscheinung zu bringen, wie es endlich wieder sich ihm versöhnt. Aus dieser Entwickelung hatte das uns erhaltene mittlere Stück der Trilogie, „der gefesselte Prometheus“ die Krisis des erbittertsten Kampfes darzustellen.

Der Geist, der sich selbst berät und nur sich selbst vertrauen will, ist nun so reich entwickelt, daß er in offener Auflehnung der Himmlischen nicht länger zu bedürfen erklärt. Existieren sie in ihrer Macht doch nur durch ihn! Er half sie einsetzen gegen die Geltung älterer Gewalten, die um ihrer willen fallen mußten: so wird er, der allein meint, ewig sich gleich zu bleiben, auch sie wiederum einst stürzen sehen. Er allein wüßte das Wort, diesem Sturz zu wehren; doch er ist entschlossen, unbekümmert um die Götter, über ihren Untergang zu triumphieren. Dieser Geist also wird als in unlösbare Banden geschlagen vorgeführt, zu unfruchtbarer Thatenlosigkeit verurteilt, so lange sein Trotz gegen die Gottheit anhält! Und dennoch soll die Gottheit dieses Geistes nicht entbehren können; sie bedarf seines ratenden Aufschlusses, um der schwer drohenden Gefahr des Sturzes ihrer Macht zu entgehen. In diesem Doppelverhältnis liegt die Gewähr der künftigen Versöhnung begründet: er erlangt Freiheit und volle Kraft zurück, sobald die Zeit erfüllt ist, sowohl daß die Götter ihn nicht mehr zu fürchten haben, als daß auch

er selbst für sie gewonnen wird! — Wie tiefsinnig ist diese Vorstellungsweise, welche die Quintessenz kultur- und religionsgeschichtlicher Entwickelung in ihrem streitenden und wieder sich einenden Wechselverhältnis darzubieten scheint.

In der Mitte dieser Entwickelung steht die uns erhaltene Tragödie. Wie die erste Hälfte mit ihren Motiven in dem vorangehenden Stücke wurzelt, so weist die zweite, mit der furchtbaren Steigerung der Leiden des Helden und seiner Katastrophe, die ihn doch nicht vernichten kann, schon mit zwingender Motivierung auf das folgende Stück der Trilogie hin, das mit der Lösung, der Wandlung des Leidens und Kämpfens in Verklärung und Harmonie, einen wohl nie wieder so erreichten Gipfelpunkt tragischer Wirkung dargestellt haben muß. Eine Fülle herrlichen Lichtes muß diese letzte Tragödie vom „Befreiten Prometheus“ über den Zusammenhang des Ganzen ausgegossen haben; aber dennoch hat auch die Tragödie vom „Gefesselten Prometheus“ ihren Schwerpunkt in sich selbst und ist von diesem her zu erfassen. Es ist eine gewaltige Idee des Dichters, zuerst die zerschmetternde Uebermacht des Zeus gegen die Empörung sich unaufhaltsam erfüllen zu lassen, indem er der ungeheuren Bewegung des Mitleids und der Furcht nichts weiter entgegensetzt als das unbedingte Vertrauen in die „Harmonie des Zeus“! Noch bleibt das „Wie“ der Lösung im Dunkel: um so großartiger, und mit wahrhaft unvergleichlicher Erhabenheit, wirkt die eherne Strenge des Gedichtes, das gläubig vertrauende Gewißheit vor dem Erweise fordert; doch nein, nicht fordert von der Vernunft oder der religiösen Gewöhnung, sondern sie hervorbringt im Empfinden durch die Anschauung des Handlungsverlaufes, nicht als eine Idee, sondern als eine Thatsache im Gemüt. Mit wunderbarem Tiefsinn hat Aeschylus die Verknüpfung der Prometheussage

mit dem Jomythus benutzt, um das mystische Wunder des Mythus in lebendige Wirksamkeit umzusetzen und eine herrliche Entwickelung vorzubereiten.[1])

Als das wahre Urbild der tragischen Kunst gewährt der „Prometheus" des Aeschylus einen tiefen Einblick in das Wesen der Weltanschauung, aus der die Tragödie entstanden ist, und auf deren Grunde sie allein gedeiht. Die griechische Anschauung von einem Kosmos nicht nur der natürlichen, sondern auch der geistig-sittlichen Welt steht aber im schroffsten Gegensatze zu jeder Art der dualistischen Vorstellungsweise. Die Verirrung erscheint dieser als das Böse in ewigem Kampf mit dem Guten, im Prinzip auf immer von ihm getrennt; das Unglück ist die Strafe des Abfalls, nach dem Ermessen der göttlichen Zucht je nach Umständen verhängt oder zugelassen, immer also angesehen als der Sold der Sünde, die Vergeltung der Schuld. Wo diese Anschauung in Geltung ist, kann die Tragödie nicht aufkommen oder muß sie wieder verkümmern. In grellen Farben wird sie Schreckbilder des Bösen mit Glanzbildern des Guten kontrastieren lassen, oder sie wird, einem gebildeteren Geschmack zuliebe, im besten Glauben zum Dienste „sittlicher Ideen" genötigt, d. h. moralisch-paränetischen Tendenzen unterthan gemacht werden, wenn sie die Aufgabe erhält, den Sieg des Edlen über das Niedrige und Boshafte zu zeigen, das gekrönte Laster oder Verbrechen an den Pranger zu stellen, der verkannten Tugend Verehrer zu erwecken: Dienste des Büttels, im bessern Falle des einsichtigen Richters, im besten des philosophischen Sittenlehrers! Aber ein Verzicht auf die Höhen, aus denen dem Flug des Genius die großartige

1) Vgl. hierüber die Ausführung des Verfassers in seinem „Handbuche der Poetik" (Stuttgart 1887) S. 558—585.

Einheit in dem unendlich sich durchkreuzenden Kampf der Kräfte erscheint, und wo aus tausendfachen Dissonanzen die große Harmonie zu ihm hinaufklingt!

Nicht eher, als bis in Goethes Seele die Faustsage sich neu befruchtete, erschien das alte Problem wieder in der antiken Größe der Auffassung, das Problem von dem im Vollbewußtsein der ihm angeborenen Kraft sich auflehnenden, irrenden und strebenden, im grenzenlosen Streben der Gottheit grade am nächsten verwandten Menschengeiste und seinem Schicksal! Zweimal mußte die Magus-Sage von der mächtigen Renaissancebewegung ergriffen werden, bis sie so entstehen konnte. Zuerst erfüllte das sechzehnte Jahrhundert den neuen Träger des alten Magusmotivs mit dem ganzen Ungestüm des Wissensdranges jener nach allen Richtungen des Erkennens so mächtig ausgreifenden Zeit. Aber die religiöse Erregung ist im deutschen Protestantismus stärker als die humanistische Bewegung; und im Volke bildet sich die Sage von dem Faust, der sich verwegt, alle Höhen der Erkenntnis und alle Tiefen der Erfahrung zu durchmessen, alles Wissen und jede Schönheit sich zu entschleiern, das Erste aber und Letzte, sein Seelenheil, vergessend, dem Teufel verfällt. Dann setzt das achtzehnte Jahrhundert die unterbrochene Befreiungsarbeit des Humanismus fort und zeigt uns im Faust den Träger jenes höchsten Vermögens der Menschennatur, des prometheischen Geistes rastlosen Schaffens, unerschütterlicher Kraft, der zwar dem Menschen die Quelle bittersten Leidens ist, aber dennoch die Urkunde und das Siegel seiner Gottesgemeinschaft.

In der urchristlichen Zeit erscheint als das Urbild der langen Reihe von berühmten Magiern und Zauberern des Mittelalters Simon Magus. Geschichtlich steht über ihn nichts fest; er soll aus Samaria gebürtig gewesen sein und dort die

Taufe empfangen haben. Er begehrt von Petrus und Johannes die apostolische Gabe der Geistesmitteilung um Geld zu kaufen und wird deshalb ausgestoßen. Die judenchristliche Tradition stellt ihn als den ersten Urheber gnostischer Irrlehren in den schärfsten Gegensatz zu Petrus. Hieran knüpft sich die Sage, die ihn nun als Wunderthäter durch alle Lande umherziehen läßt, mit seiner Buhlerin Helena von der Menge göttlich verehrt. Ueberall tritt er dem echten Simon, dem Simon Petrus, als Widersacher entgegen, der ihn aber immer aufs Neue in Disputationen besiegt, bis er zu Rom endlich als Betrüger entlarvt wird, und, da er sich vermißt, gen Himmel zu fahren, im schmählichen Sturze zu Grunde geht. Wie tief sich die Gestalt des Zauberers Simon dem Volke eingeprägt hatte, zeigt eine Anekdote, die bei Fürst „Henriette Herz" noch von dem Jahre 1818 mitgeteilt ist, eine römische Amme habe vor dem großen, langhaarigen Friedrich Rückert mit dem Angstruf Simone mago, oimè, Simone mago die Flucht ergriffen.[1])

Wie Petrus den Simon Magus vernichtet, so stellt die Sage dann den heiligen Leo dem Zauberer Heliodorus gegenüber, von dem wieder viele Züge auf den dem ganzen Mittelalter bekannten, neapolitanischen Zaubrer Virgilius übergehen. Diese Sagen sind im Mittelalter sehr zahlreich; die Wendung bleibt jedoch durchweg, daß die kirchliche Wunderkraft über die Magie obsiegt.

Ein neuer Typus, schon direkt auf die Faustsage hinweisend, tritt der Magussage früh zur Seite in der Legende vom Theophilus. Dieser war Bistumsverweser zu Adana in Cilicien. Nach dem Tode des Bischofs zu dessen Nach-

---

1) Vgl. Erich Schmidt: „Zur Vorgeschichte des Goetheschen Faust". II. im Goethe-Jahrbuch III. 1882. S. 98.

folger gewählt, lehnt er die Annahme aus Bescheidenheit ab; da er aber von dem neuen Bischof seines früheren Amtes entsetzt wird, sucht er Hilfe bei einem zauberkundigen Juden, der ihn nachts in eine Versammlung von Teufeln führt, deren Oberster ihn Christus und Maria verleugnen und eine Verschreibung seiner Seele ausstellen heißt. Nun wird er mit des Teufels Hilfe als Bischof eingesetzt, mit Macht und Reichtum überschüttet und herrscht übermütig und gewaltthätig, bis inmitten seines üppigen und gottlosen Lebens ihn die Reue ergreift. Er verläßt alle Herrlichkeit, geht in die Einsamkeit und kehrt nach vierzigtägigem Fasten unerkannt als Bettler in seine Bischofsstadt zurück. Da tritt die Himmelskönigin gnadenvoll für ihn ein; sie nimmt dem Teufel die Verschreibung seiner Seele ab und legt den Brief dem ermattet in der Kirche Eingeschlafenen auf die Brust. Die Glocken beginnen von selbst zu läuten, dem zusammengeströmten Volk bekennt Theophilus seinen Abfall und sein Verbrechen und verkündet die Gnade, die ihm wiederfahren ist. Am dritten Tage darauf stirbt er. — Die alte griechische Legende kam zur Zeit Karls d. Gr. durch Paulus Diakonus nach dem Abendlande und fand sehr rasche Verbreitung, zuerst in einer Reihe von Erzählungen in lateinischen Versen. Aber man wollte die ergreifende Handlung in leibhaftiger Verkörperung sehen, und gleich in den ersten Anfängen der Bühnenspiele begegnen wir französischen und niederdeutschen Dramen, die den dankbaren Stoff darstellen. Auch auf andre Personen wird er übertragen, so auf einen Ritter, Militarius genannt, der aber, sehr charakteristisch für die Zeit des höchst gesteigerten Marienkultus, vor der Zumutung, auch der Mutter Gottes abzusagen, zurückschreckt. Im ganzen Abendlande sind diese Dramen das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert hindurch sehr häufig aufgeführt, vielfach um-

gearbeitet und haben in der Phantasie des Volkes einen hervorragenden Platz eingenommen.

Die Theophilussage, die nächste Umgestaltung der urchristlicher Zeit entstammenden Magussage, stellte den vermessenen Menschen dar, der absagend der allein heilbringenden Wunderkraft der Kirche, sein Wissen und Können den dämonischen Mächten verdankt, die unter des Satans Gebot stehen. Die Kirche ist stärker als sie, so viel stärker, daß sie den Verführten zu erretten vermag, selbst wenn die Hölle schon ihren Rachen geöffnet hat, ihn zu verschlingen. Im letzten Augenblicke noch entreißt die Anrufung der Himmelskönigin und ihres göttlichen Sohnes den Genossen des Teufels seinem Herrn und Meister und läßt den Triumph der Hölle zu Schanden werden. In dieser Gestalt taucht die Sage das ganze Mittelalter hindurch immer von neuem auf, zumal in den Jahrhunderten, in denen die scholastische Gelehrsamkeit ihren Gipfel erreichte, vollends als die vordringende Energie des menschlichen Erkennens hier und da die dichte Decke zu lüften begann, die geheimnisvoll noch die Kräfte der Natur und ihre Gesetze verhüllte: in der Zeit des dreizehnten Jahrhunderts bis zum fünfzehnten und sechzehnten. Damals hefteten die Fäden des uralten Sagengespinnstes sich an jede in den Abendlanden durch tieferen Geist und der Zeit vorauseilendes Wissen hervorragende Erscheinung und woben um sie ihr buntes, bedeutungsvolles Märchengewand: eine lange Ahnenreihe von den sagenhaften Gestalten eines Simon Magus und Theophilus bis zu den im Zwielichte der Geschichte und der volksmäßigen Mythenbildung stehenden Gestalten eines Albertus Magnus, eines Roger Baco, Agrippa von Nettesheim und Theophrastus Paracelsus.

Die alten Zaubergeschichten von Simon Magus, Heliodor, Virgilius, verstärkt durch manche der germanischen

Mythologie entstammten Züge, gewürzt durch allerlei teils schwankhafte, teils derb-satirische Zuthaten des Volkshumors, verdichteten sich zu einem stehenden Inventarium, das der geschäftigen Phantasie beständig sich darbietet, um jede neue sie lebhaft beschäftigende Erscheinung damit auszustatten. Unvertilgbar haftet das Grundmotiv der alten Sage in der Seele des Volks: Abfall von Gott, Bund mit dem Teufel um des Reiches dieser Welt willen, mit dessen glänzender Aussicht der Teufel einst vergeblich den Heiland zu verlocken gesucht hatte. Aber ein neuer Zug prägt sich in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters schärfer und schärfer in der Sage aus, welcher der scholastischen Wissenschaft unmittelbar seine Entstehung verdankt, der gänzlich veränderten Stellung, die sich das Wissen, das Forschen um seiner selbst willen errang. — Wir sind gewohnt, mit einer gewissen Geringschätzung auf die Scholastik herabzublicken, weil dieser Art von Forschung das Ergebnis von vornherein feststand: die in der Offenbarung gegebene Wahrheit, die es galt mit der Schärfe des Verstandes als in der gesamten Welt der Erscheinungen und des Geistes sich überall bestätigend nachzuweisen. Eine ungeheure Geistesarbeit ist hier freilich vergeblich aufgewendet, aber zugleich haben sich daran doch die Kräfte geübt und entwickelt, die mehr und mehr geschickt wurden, der Natur ihre Geheimnisse, dem Geist seine Rätsel abzuringen. Manch eine der folgenreichsten Entdeckungen ist damals schon geglückt. Und in den größten Vertretern der scholastischen Wissenschaft treten bedeutsame Züge auf, die darauf hinweisen, daß sie im Vollbesitz des gesamten Wissens ihrer Zeit von einem mehr oder minder dunklen Bewußtsein der Nichtigkeit all dieser aufgehäuften Schätze ergriffen wurden. Die unbefriedigte Phantasie sucht unruhig nach weiteren Aufschlüssen, nach völliger Erleuchtung: sei es nun, daß sie

unmittelbar den Zusammenhang der überirdischen Welt mit der irdischen zu erfassen und so mit einem Schlage die Lösung aller Rätsel in die Hand zu bekommen sucht, sei es, daß sie schon die Wege der modernen Forschung beschreitet und durch Beobachtung und Experiment die Natur selbst zu antworten zwingt. In beiden Fällen erschienen sie ihrer Zeit von dem verdächtigen Schimmer der Magie umkleidet, schon um der vorwärts dringenden Kraft ihres Erkenntnisstrebens willen, das sich bei der Gnadenbotschaft der Kirche nicht beruhigen will: so im dreizehnten Jahrhundert Albertus Magnus und Roger Baco. Albrecht, Graf von Bollstädt, der berühmte Lehrer des Thomas von Aquino, der vornehmste Verbreiter aristotelischer Philosophie und größte Naturkenner seiner Zeit — doctor universalis genannt — erscheint schon als der Träger einer Menge von Zügen, die später auf Faust übertragen wurden; es fehlen nicht die Zauberpferde und der schwarze Pudel, in dessen Gestalt der Böse ihn begleitet. In seinem Alter vergißt er all sein Wissen und nur die Fürbitte der heiligen Jungfrau errettet ihn vom ewigen Verderben, da er demütig anerkennt, sein Wissen Gott zu verdanken.

Weit mehr als ein Vorfahr unsers Goetheschen Faust mutet uns der englische Franziskaner Roger Baco an, den seine Zeit als den Doctor mirabilis bestaunte. Auch er war einer der größten Scholastiker, aber zugleich ein kühner Reformer, dessen Mut durch ununterbrochene Verfolgungen nicht zu beugen war, und ein großer Naturforscher im modernen Sinne, dem Optik, Chemie und Astronomie bedeutende Entdeckungen verdanken. Der Feind der Mönche und des hohen Klerus, der die Vergrößerungsgläser und eine dem Schießpulver ähnliche Mischung erfunden, galt nicht nur dem Volke als der höllische Genosse des Satans.

Tritt in diesen Magier-Gestalten schon der Durst nach Erkenntnis als die treibende Kraft ihres Abfalls hervor und kündet sich schon die Ungenüge an dem überlieferten Wissen an, die zu neuen Wegen der Forschung drängt, ob sie nun ins Dunkel der Phantastik oder zum Licht der eigenen Erfahrung und Prüfung führen: so zeigen sich diese Züge verschärft und vertieft in dem Bilde der letzten Vorläufer des Faust, in H. C. Agrippa von Nettesheim und in Paracelsus, beide Zeitgenossen Luthers. Beide sind nach einem höchst abenteuerlichen Leben im besten Mannesalter, halb verdorben zu Grunde gegangen; beide weithin berühmt durch ihre Gelehrsamkeit und berüchtigt als Laboranten und Alchymisten; in beiden eine wunderbare Mischung von ihrer Zeit weit voraus eilenden Einsichten und von phantastischer Hingabe an verborgene Weisheit, die ihnen in Steinen, Pflanzen und im thierischen Organismus das Wirken der übergeordneten astralen und himmlischen Sphären aufdeckt; beide kühne Opponenten gegen gedankenlosen Schlendrian und gegen bösen Mißbrauch in Kirche, Staat und Wissenschaft; beide darum verfolgt und gehetzt, verfehmt bis über das Grab hinaus; der eine, von würdigerer Erscheinung, aber doch eine durch und durch problematische Natur, der seinem Hauptwerk de occulta philosophia — „über die Wissenschaft des Verborgenen" — am Schlusse seiner Laufbahn eine Art Widerruf, das Buch de vanitate scientiarum, nachfolgen läßt; der andere die merkwürdigste Mischung, die wohl jemals von einer gährenden Zeit hervorgebracht ist, von Genie und Charlatan, von Freigeist und Phantast, von Forscher und Schwindler, von kraftvoll imponierender Persönlichkeit und Verkommenheit im Vagantentum: Philippus Theophrastus Paracelsus Aureolus Bombastus von Hohenheim (er hieß eigentlich Höhener), so nannte er sich, auch hierin dem prahlerischen

Charlatan ähnlich, der im sechzehnten Jahrhundert den ganzen Mythenkreis der Magussagen auf sich vereinigte, dem historischen Dr. Georg Faust, aber an geistigem Gehalt und Temperament diesem weit überlegen, eine durchaus faustische Gestalt, nach dem Sinne, den wir damit verbinden.

Diese Gestalt ist schon durchweht von dem Freiheitshauch des Humanismus, der auf der ganzen Linie den Kampf aufnimmt gegen das Alte, ein ungebundener Lebensdrang reißt ihn hinaus und läßt ihn sich geistig, sittlich und gesellschaftlich sich auf sich selbst stellen. — Der Geist, der in solchen Erscheinungen chaotisch sich ankündigt, tritt mit voller Kraft in die gewaltigen Kämpfe des Reformationszeitalters ein, ein mächtiger Bundesgenosse zunächst des religiösen Befreiungswerks. Aber dem nach teilweisem Siege schnell erstarrenden protestantisch-theologischen Bewußtsein wird der alte Bundesgenosse bald verdächtig, und der uralte Gegensatz tritt wieder breit in den Vordergrund, die Feindschaft des Glaubens gegen die sich überhebende Anmaßung der selbstherrlichen Vernunft. Mit dem alten Kampf lebt auch sein Abbild, die alte Sage, um so frischer wieder auf, zumal es für beide gilt, gegen neue Feinde die Waffen zu erheben: zum Abfall von Gott und Glauben drängen nun neben Herrschsucht und Wissensdurst auch noch die ungebundene Lebenslust und der mit der Renaissance erwachte leidenschaftliche Schönheitsdurst, ein neuer Fallstrick des Teufels. Aber wie hätte die durchgreifende religiöse Erneuerung der ganz auf dem Boden des alten Kirchentums erwachsenen Sage sich bemächtigen können ohne ihr zuvor ihren Stempel aufzudrücken!

Die Reformation vermag die fortzeugende Kraft der Sage nicht zu brechen, aber sie verleiht ihr ein verändertes

Gepräge, das fast einer Neuschöpfung gleichkommt. Das ganze Mittelalter hindurch steht der Kampf zwischen Satan und der Kirche; es genügt ihre immer dargebotene Hand zu ergreifen um im letzten Augenblicke seinen Schlingen zu entgehen. Das protestantische Bewußtsein verlegt diesen Kampf nach innen, in das Gewissen des Einzelnen. Der Hochmut der Vernunft, der sich von der Schrift abwendet und den Glauben aufgiebt und der nun sich selbst nicht genugzuthun vermag, wirft den Abgefallenen dem Teufel in die Arme, dessen verführerische Köder neben dem Wissen die Macht und der Genuß sind. Aber in dem strengen Geist des Luthertums giebt es keine Amnestie aus dem Gnadenschatz der Werke der Heiligen; mit dem Symbol der Anrufung der heiligen Jungfrau wird Ernst gemacht. Nur zeitige Umkehr, Entsagung, Reue und Buße vermag den Abgefallenen zu retten. Ist die warnende Mahnung, die nicht ausbleibt, zurückgewiesen, so giebt es für den unselig Verführten keine Hilfe mehr, vergeblich ist in der Stunde der Entscheidung seine verzweifelte Reue und sein angstvolles Flehen zu Gott: judicatus, in aeternum damnatus est! Gericht und ewige Verdammnis sind unabwendbar verwirkt. Auf protestantischem Boden ist um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts aus den Elementen der alten Magussage und aus mannigfaltigen Zügen eines historischen Dr. Georg Faust als der stärkste Ausdruck dieser Gesinnung die Faustsage entstanden.[1]) Das Volksbuch von 1587 schildert seinen Dr. Faust als „einen Spekulierer, einen hoffertigen Kopff", der „Nacht und Tag in den Zauberbüchern studiert, wolte sich hernachher

1) Vgl. Hermann Grimm, Essays, dritte Folge, 1882: „Die Entstehung des Volksbuchs von Dr. Faust," S. 192—220 und Erich Schmidt: „Zur Vorgeschichte des Goetheschen Faust," 2. („Faust und das sechzehnte Jahrhundert"), Goethe-Jahrbuch III., 1882.

keinen Theologum mehr nennen lassen, ward ein Weltmensch, nandte sich ein D. Medicinae, ward ein Astrologus und Mathematicus"; sein Sinn „stunde dahin, das zulieben, das nicht zu lieben war, dem trachtet er Tag und Nacht nach, name an sich Adlers Flügel, wolte alle Gründ am Himmel und Erde erforschen, dann sein Fürwitz, Freyheit und Leichtfertigkeit stache und reitzte ihn also." So „fellt dieser Gottloß Mann von seinem Gott und Schöpffer ab, der ihne erschaffen hatt, ja er wirdt ein Glied deß leydigen Teuffels, unnd ist dieser Abfall nichts anders, dann sein stoltzer Hochmuht, Verzweifflung, Verwegung und Vermessenheit, wie den Riesen war, darvon die Poeten dichten, daß sie die Berg zusammen tragen, und wider Gott kriegen wolten, ja wie dem bösen Engel, der sich wider Gott setzte, darumb er von wegen seiner Hoffahrt unnd Ubermuht von Gott verstoßen wurde, Also wer hoch steygen will, der fellet auch hoch herab."

Dies Faustbuch von Dr. Johann Faust (wie er hier heißt) ist im Jahre 1587 in Frankfurt a. M. bei Spieß gedruckt, nach dem Bericht eines Speyerischen Freundes, der angeblich auch noch aus dem Nachlaß „des weit beschreyten Zauberers" geschöpft hatte. Aber das merkwürdige Buch stellt sich der eingehenden kritischen Durchforschung als eine sehr ungeschickte Kombination aus einer Anzahl höchst verschiedenwertiger Quellen dar, die dem Redactor wohl teils mündlich teils schriftlich zu Gebot standen, und die er nach einem ganz einseitigen, tendenziösen Gesichtspunkt sehr willkürlich behandelt hat. Der Erzähler ist ein Stocklutheraner, aber von der beschränktesten Art, der die Historia von Dr. Johann Fausten „allen hochtragenden, fürwitzigen und Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel, abscheulichen Exempel, und treuwhertziger Warnung zusammengezogen und

in den Druck verfertigt hat.“ Um seine Leser vor möglicher Infektion zu bewahren, schneidet er mit Fürbedacht aus seinem Bericht alle ketzerischen Meinungen und bedenklichen Spekulationen seines Helden sorgfältig heraus und entschädigt sie dafür durch reichlich hinzugefügte dogmatische Glossen und wohlgemeinte christliche Warnungen. In Allem, was er von den geistigen und seelischen Zweifeln und Kämpfen Faust's, von seiner Weltfahrt, seinem Lebens-, Wissens- und Schönheitsdrange mitteilt, ist er von einer wahrhaft erschreckenden Unwissenheit, Dürftigkeit und Roheit. Den größten Raum nimmt in dem Büchlein der Bericht von den Zauberstücken, Possen und ausgelassenen Streichen ein, die, seit lange im Munde des Volks, nun sämtlich auf Faust übertragen wurden. Sicherlich gegen den eigentlichen Willen des zelotischen Redactors sind im Eingange jene eben citierten Stellen stehen geblieben, wohl einer Quelle entstammend, die mit ganz anderem Sinn und Verständnis die großartige Kraft in dem verwegenen Trachten und im trotzigen Abfall ihres Helden erfaßt hat. Ebenso verrät sich in den sechs Schlußkapiteln ein ergreifendes Pathos und eine fast dramatische Gewalt, die der geistlosen Feder des Speyerer Pastors sicherlich nicht entflossen sind, die ihm aber hier wohl seiner Tendenz förderlich schienen. Es gingen also wohl eine Menge mündlicher Berichte und schriftlicher Aufzeichnungen im Volke um, die den historischen Dr. Faust zum Mittelpunkte des alten Magus-Sagenkreises machten. Von diesem historischen Dr. Faust besitzen wir aus verschiedenen Teilen Deutschlands eine Reihe von Nachrichten, die ihn als einen nicht ganz unbedeutenden aber nachgerade in ziemlich hohem Grade anrüchig gewordenen gelehrten Abenteurer darstellen. Sie zeigen uns ihn in seinem Geburtslande Württemberg in Maulbronn, ferner in Heidelberg, zu Erfurt, vor allem zu

Wittenberg, wo doch ein Mann wie Melanchthon sich seiner eine Zeit lang annahm.

Daß übrigens eine keineswegs titanenhafte Erscheinung wie dieser Dr. Georg Faust in der Sage sich einen so hervorragenden Platz erobern konnte, scheint nicht auf dem Spiel des bloßen Zufalls zu beruhen. Es finden sich mehrfache Anzeichen, die von der Forschung mit größtem Fleiß und Scharfsinn aufgespürt sind, daß der Name Faustus schon ohnehin einen Klang hatte, mit dem sich die Vorstellung der Zauberei als der Glaubensfeindschaft verband.

Das Spießsche Faustbuch fand sehr schnell eine ungemein starke Verbreitung; zahlreiche Nachdrucke, Uebersetzungen, Bearbeitungen schließen sich ihm an. Unter ihnen ist der Berliner Nachdruck von 1590 besonders interessant durch die Bereicherung um sechs neue Kapitel, von denen eins uns den Faust in Leipzig zeigt — es ist die berühmte Scene in Auerbach's Keller — während die anderen fünf in Erfurt spielen. Diese sogenannten „Erfurter Zusätze" heben einen Zug sehr kräftig hervor, der im Spießschen Faustbuch auch fast völlig verwischt ist: sein Verhältnis zum klassischen Altertum. Bei Spieß ist es der letzte Trumpf, den der Teufel ausspielt, um die reuigen Anwandlungen Faust's niederzuhalten, daß er ihm die Helena zur Buhlerin schafft, „sie gebar jm einen Son, dessen sich Faustus hefftig frewete, und ihn Justum Faustum nennete. Diß Kind erzehlt dem Fausto vil zukünfftige Ding, so in allen Ländern solten geschehen." Von diesem überaus kraftvollen Motiv weiß der Redactor keinen besseren Gebrauch zu machen, als daß er nach seiner Gewohnheit am Rande die Glosse hinzufügt: „Quaestio an Baptizatus fuerit" — „Es entsteht die Frage, ob dieses Kind wohl getauft worden ist." Die Zusätze aber zeigen uns den Faust, wie er zu Erfurt Sentenzen

und Sprüche aus den verlorenen Stücken des Plautus und Terenz citiert, den Studenten den Homer auslegt und die Helden der Ilias und Odyssee leibhaftig vor ihnen erscheinen läßt.

Aber in dem Deutschland der Wende des sechzehnten Jahrhunderts fand sich der dichterische Geist nicht, in dem solche Samenkörner Frucht trugen; ein englischer Dichter, ein Zeitgenosse Shakespeares ist es gewesen, der dem gewaltigen Stoff die Form gab, in der er seine unzerstörbare Wirkung die Jahrhunderte hindurch bewahrte, bis er in Goethe neu geboren wurde. Unmittelbar nach dem ersten Druck muß das Faustbuch nach England gekommen sein. Christopher Marlowes „Tragedy of Dr. Faustus“ ist das Original, aus dem die ganze Reihe der deutschen Volksschauspiele und Puppenspiele geflossen ist, freilich in immer mehr sich vergröbernder Gestalt. Hier finden wir schon die Grundform des einleitenden Monolog's, der jetzt aus Goethe's Faust in aller Munde ist.

Aber in den Worten, mit denen Marlowe seinen Faust, unbefriedigt von dem Fakultätswissen, sich der Magie zuwenden läßt, klingt uns das volle Verständnis für den wesentlichen Grundzug des Faustcharakters entgegen, der heiße, stürmische Erkenntnisdrang:

O welche Welt von Lust und von Gewinn,
Von Kraft und Ehren und von Allgewalt
Wird hier dem Lernbegierigen verheißen!
Was zwischen beiden Polen sich bewegt,
Soll mir gehorchen. Kaiser, Könige
Gebieten nur in etlichen Provinzen;
Doch wer in diesen Künsten Meister ward,
Dem dient was nur des Menschen Geist erfliegt.
Ein weiser Magus ist ein Gott an Macht.
Ueb' hier dich Faust, der Lohn heißt: Göttlichkeit.

Und welche Leidenschaftlichkeit trunkenen Schönheitsgefühls strömt in der Anrede mit der Marlowes Faust die griechische Helena begrüßt:[1])

War dies das Auge, tausend Schiffe treibend,
Der Feuerbrand für Trojas hohe Zinnen?
Küß' mich unsterblich, süße Helena —
Ihr Mund saugt meine Seel' aus; sieh, da fliegt sie,
Komm, Helena, gieb sie mir wieder, komm!
Hier bleib ich: Himmelsthron sind diese Lippen
Und ekel alles, was nicht Helena!
Ich will dein Paris sein und dir zu Lieb
Sei Wittenberg an Trojas Statt verheert.
Den schwachen Menelaus ruf ich auf
Zum Kampf, und deine Farben trägt mein Helm.
Ja, in die Ferse stech ich den Achill —
Dann heim zu Helena um einen Kuß!
O du bist schöner als der Abendhimmel,
Des Prunkgewand von tausend Sternen glänzt:
Und strahlender als Zeus in Blitzesflammen,
Da er der armen Semele erschien;
Reizvoller als der Herrscher des Olymps
Im Azurarm der üpp'gen Arethusa:
Niemand als du soll meine Buhle sein!

Doch auch bei Marlowe ist dieses trunkne Entzücken über die höchste Schönheit die Besiegelung von Faust's Verderben, Faust's Zeit ist abgelaufen, zu spät erkennt er den verräterischen Feind, durch dessen List er ward der ewigen Seligkeit beraubt. Höhnend verläßt ihn Mephistopheles:[2])

Ha, weinst du? ja, zu spät! Leb' wohl, mein Freund!
Auf Erden lacht der Thor, der in der Hölle weint!

---

1) Die vorangehende Stelle und die folgende ist nach der schönen Uebersetzung citiert, die E. Schmidt davon in dem oben erwähnten Aufsatz giebt und die der dem Verfasser vorliegenden von der Velde'schen Wiedergabe weit überlegen ist.

2) Vgl. A. v. d. Velde: „Marlowes Faust", übersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen, Breslau, 1870.

Der gute und der böse Engel treten auf; es ertönt Musik, während der Himmelsthron herabkommt:

„Wärst meinem Wege du gefolgt“,

ruft ihm der gute Engel zu,

„Sieh her:
In welcher Glorie du jetzt sitzen könntest
Auf jenem Thron, den lichten Heil'gen gleich
Der Hölle spotten: das hast du verscherzt!
Dein guter Engel muß dich jetzt verlassen:
Der Hölle Schlund ist offen, dich zu fassen!“

Der böse Engel schildert die Qualen der sich eröffnenden Hölle in fürchterlich glühenden Farben, und nun erfaßt den Faust der Paroxysmus der Verzweiflung. Die Uhr schlägt Elf:

O Faust,
Noch eine kurze Stunde lebst du jetzt
Und dann bist du in Ewigkeit verdammt! —
Ihr ewig regen Sphären, stehet still
Und hemmt die Zeit! nie werd' es Mitternacht!
O Sonne steige wieder auf und gieb
Uns ew'gen Tag! mach' diese Stunde nur
Zum Jahr, zum Mond, zur Woche, nur zum Tag,
Daß Faust durch Reue sich die Seele rette!
O lente, lente currite noctis equi!
Die Sterne stehn nicht still, die Zeit geht fort,
Der Teufel naht und Faustus wird verdammt! —
Ich will gen Himmel! — Wer zieht mich herab? —
Sieh', dort strömt Christi Blut am Firmament;
Ein Tropfen kann mich retten! O mein Christus!
Zerreißt mich nicht, weil Christus ich genannt!
Ich ruf' ihn doch! — Erbarmen Lucifer! — —
Wo ist es jetzt? — Vorbei!
Und sieh', ein droh'nder Arm, ein zornig Aug'!

Er ruft die Felsen an, daß sie auf ihn zusammenstürzen, um ihn zu verbergen, er fleht die Erde, die Wolken an, daß sie ihn schützend aufnehmen. Vergebens! unaufhaltsam rückt der Zeiger vor:

Es schlägt! es schlägt! — Verwandle dich in Luft,
Sonst schleppt dich Lucifer zur Hölle gleich!
In Wassertropfen wandle, Seele, dich
Und fließ in's Weltmeer, daß dich Niemand findet!

Das ist der Faust des sechzehnten Jahrhunderts, dessen Bild die Ueberlieferung in immer mehr sich trübenden Zügen bis auf die Tage Lessings und Goethes gebracht und noch bis in unser Jahrhundert hinüber bewahrt hat.

Lessing war es, der in den entstellten Umrissen die Großartigkeit der Conception zuerst erkannte. Sofort entstand in seinem Geiste der Plan, den er so lange nährte und dem er so schwer entsagte, diesen gewaltigen Stoff seiner Zeit aufs neue zu schenken. Aber in andrer Gestalt war nach zwei Jahrhunderten der Geist Luthers in Lessing wieder aufgelebt. Die Feuerkraft des suchenden Wahrheitssinnes ist dieselbe, die mit den Waffen gewissenhaftester Forschung die von der Autorität geheiligten Irrtümer der Ueberlieferung zerstört, aber die Grenzen des Forschens sind weit hinausgerückt. Wenn Luther vor dem Buchstaben der Schrift seinem regsten Zweifel ein unwiderrufliches Halt gebot, so ist nun die Schrift selbst nach ihrem Sinn, Inhalt und Ursprung Gegenstand der Untersuchung geworden. So konnte auch das Faust-Problem nicht länger auf der Grundlage bestehen, daß die Selbständigkeit der ihren eigenen Weg suchenden Vernunft um des Abfalls vom Schriftglauben willen allein schon notwendig zum Verderben führen müsse. Vielmehr erscheint sie fortan als „des Menschen allerhöchste Kraft“ und das erworbene Wissen, das darauf gegründete Können und Wirken unter den kostbarsten Besitztümern, deren Erwerb ihm durch seine göttliche Anlage zugewiesen ist. Wie sollte das kühne Vertrauen auf diese Kraft, die grenzenlose Hingabe an das Streben, sie zu entwickeln, zum höchsten zu steigern

ein Fallstrick des Bösen sein, den Menschen hinabzuziehen, nicht vielmehr das Gott entstammende Mittel, ihn hinaufzuführen zu dem Gipfel seiner Bestimmung?

Der Faust des achtzehnten Jahrhunderts, wie Lessing ihn plante und Goethe ihn erschuf, ist nicht der Hölle verfallen, sondern geartet und bestimmt, zwar, verhängnisvoller Versuchung preisgegeben, schwer zu irren, doch endlich durchzudringen und obzusiegen. Lessing und Goethe ist der neue und große Gedanke gemeinsam, daß Fausts „unsterbliches Teil“ eben durch seine Anlage, obwohl diese der Grund seiner Verirrung ist, Keim und Kraft der Gesundung in sich enthält und damit die Gewißheit des endlichen Triumphs über die Macht des scheinbar siegreichen Teufels. Der Teufel aber ist in dieser neuen Erfassung des alten Motivs nicht mehr die reale Person oder Macht der dualistischen Weltanschauung, für die diese Gesinnung keinen Raum hat, sondern er ist zum poetischen Symbol der Negation geworden, das bedeutet in deutschen Worten: die für den Zweck der erdichteten Handlung benutzte, der ahnenden Volkssage als wirkende Kraft entnommene Zusammenfassung alles dessen, was auf jenem Wege des immer vorwärts strebenden Erkenntnis- und Schaffensdranges Hemmung, Stillstand, Rückschreiten, Irren und Fehltritt bedeutet.

II.

Lessings Faustpläne.

Lessings Faustdichtung ist uns verloren; die Frage, wieviel davon fertig geworden ist, kann aus dem vorliegenden Material von Nachrichten nicht entschieden werden. Dasselbe ist von Boxberger in seiner Ausgabe von Lessings dramatischem Nachlaß[1]) vollständig zusammengestellt und nach Danzels Vorgange von zahlreichen Lessingforschern erörtert worden, am eindringendsten von Kuno Fischer[2]) und von Erich Schmidt.[3]) Für die Feststellung der Gestalt, in der Lessing das Volksschauspiel vom „Doctor Faust" kennen lernte, sind die Untersuchungen Wilhelm Creizenachs[4]) als erschöpfend zu betrachten.

Im Großen und Ganzen kann es nach alledem über die äußere Geschichte von Lessings Faustdichtung nicht erhebliche Meinungsverschiedenheiten geben. Lessing ist früh in Leipzig mit dem Faust des Volksschauspiels bekannt geworden, er sah ihn im Sommer 1753 in Berlin „auf der Schuchschen Schaubühne vom Teufel geholt"; Ende 1755 fragt

1) In der Hempelschen Ausgabe, Bd. XI, 2, S. 579—603.

2) In „G. E. Lessing, als Reformator der deutschen Litteratur", 1881, S. 143—172 und „Goethes Faust", 1878, S. 68—78.

3) S. Goethe Jahrbuch II, 1881, „Lessings Faust", S. 65—86.

4) „Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust", 1878.

Mendelssohn bei ihm an, wie weit er mit seinem „bürgerlichen Trauerspiel" vom Doctor Faustus gediehen sei, und im Juli 1758 schreibt er selbst in scherzendem Tone an Gleim: „Ehestens werde ich meinen Doctor Faustus hier spielen lassen. Kommen Sie doch geschwind wieder nach Berlin, damit Sie ihn sehen können." In Wirklichkeit existierte bei Lessing damals nur der Plan zu einem Faust und höchstens der Entwurf einiger Scenen. In dem berühmten siebzehnten Litteraturbrief, der vom 16. Februar 1759 datiert ist und der die deutsche Bühne so kräftig auf Shakespeare und das alte deutsche Volksdrama verweist, kündigt er in verhüllter Form sein Projekt an, indem er zugleich ein Stück davon vorlegt: „Ein Freund verwahrt einen alten Entwurf, hier zur Probe Fausts Gespräch mit sieben Geistern der Hölle, die er um ihren schnellsten Teufel beschworen hat; und nun fängt sich die dritte Scene des zweiten Aufzuges an." Die weiteren Nachrichten sind unbestimmter bis zum 21. September 1767, an dem er von Hamburg aus seinem Bruder Karl schreibt: „Ich bin Willens meinen D. Faust noch diesen Winter hier spielen zu lassen. Wenigstens arbeite ich aus allen Kräften daran." Es verdient hervorgehoben zu werden, daß vor diesem unzweideutigen Zeugnis denn doch die Zweifel schweigen müssen, die gegen die Existenz umfänglicher Partieen einer Lessingschen Faustdichtung und eines mit Bestimmtheit durchdachten Planes für eine solche erhoben sind, beide sehr weit hinausgehend über die dürftigen Reste und Nachrichten, die wir davon besitzen. Aber auch von der Zwischenzeit in Breslau und ebenso von der späteren Zeit in Wolffenbüttel, mindestens bis zum Jahre 1775 hin, wissen wir, daß alle die vielseitigen Interessen und Arbeiten dieser inhaltsreichen Epochen in Lessings Seele den Plan zum Faust nicht zu verdrängen vermochten, oder vielmehr die

beiden Pläne zum Faust, die sich ihm für die Bearbeitung darboten und um die Herrschaft stritten. Der Faust, von dem ein Freund des Dichters schon in Breslau zwölf Bogen im Manuskript vollendet gesehen haben will, ist sicherlich der an die Volkstradition sich anschließende gewesen, von dem andern, der einen durchaus „bürgerlichen“ Verlauf nehmen sollte, wissen wir so gut wie nichts. Am meisten giebt davon noch der Bericht des Malers Müller zu erkennen, der in einem Brief an Therese Huber (vom 14. September 1820) erzählte, daß Lessing im Jahre 1777 in Mannheim von seinen beiden Faust-Schauspielen gesprochen habe: „Er habe beide aber wieder liegen lassen; das eine sei mit Teufeln, das andere ohne solche, nur sollten in dem letzten die Ereignisse so sonderbar aufeinander folgen, daß bei jeder Scene der Zuschauer würde genötigt gewesen sein auszurufen, das hat der Satan so gefügt.“ Ein gleiches erfahren wir durch den Staatsrat von Gebler in Wien, der am 9. Dezember 1775 an Nicolai schreibt: „Ich wünsche, daß Ew. Hochedelgeboren Hoffnung wegen der Erscheinung des Lessingschen Dr. Faust's zutreffen möge. Mir hat unser großer, aber zu wenig gegen das Publikum freigebige Freund auf mein Befragen mündlich anvertraut, daß er das Süjet zweimal bearbeitet habe, einmal nach der gemeinen Fabel, dann wiederum ohne alle Teufelei, wo ein Erzbösewicht gegen einen Unschuldigen die Rolle des schwarzen Verführers vertritt. Beide Ausarbeitungen erwarten nur die letzte Hand.“ Diese letzte Behauptung freilich müssen wir trotz der Bestimmtheit, mit der sie auftritt, entschieden bezweifeln. Wäre die Arbeit an den beiden Stücken wirklich so weit gediehen, so hätten unter des Autors Freunden — mochte nun ein unglücklicher Zufall oder Lessing selbst sie vernichtet haben — sicherlich sich bestimmtere Erinnerungen an die Art und

Ausführung der beiden Pläne erhalten, als des Dichters Bruder sie von Blankenburg und Engel in Erfahrung zu bringen vermochte, ganz abgesehen von Gleim's (bei Matthison „Deutsche Lehr- und Wanderjahre" I, 62 mitgeteilter) Aeußerung, er wisse aus Lessings eigenem Munde, daß „er auf die Bearbeitung der Volkstradition vom Faust verzichtet habe". Müßig ist die Erörterung, ob die beiden Faust-Dramen in der berühmten Kiste, die 1775 verloren ging, enthalten waren oder nicht. Lessing selbst zählt sie unter den verlorenen Manuskripten nicht mit auf; aber gleichviel, auf welche Weise sie zu Grunde gegangen sind, das Hindernis, das ihre Entwickelung zum Ganzen hemmte, lag in ihnen selbst. An dem einen wie an dem andern mußte selbst die Kraft eines Lessing erlahmen; das läßt sich aus dem, was wir von seinen Faust-Entwürfen wissen, so wenig es ist, mit Bestimmtheit nachweisen.

Was uns von Lessings Faust vorliegt, ist eine Expositionsskizze, die dem ersten Plane angehört. Es sind nur wenige Sätze, aber sie gestatten weitgehende Schlüsse, die Lessings eigentümliche Art dichterisch zu arbeiten nicht allein zuläßt, sondern verlangt. Die höchste Folgerichtigkeit war seinen poetischen Entwürfen ebenso eigen wie den Conceptionen seiner kritischen und theoretischen Arbeiten. Der erste und zweite Schritt ist entscheidend für den dritten und vierten und für die folgenden bis zum Schluß. Aus zwei gegebenen Constructionsstücken und dem nach der Art ihrer Verbindung sich notwendig hinzugesellenden dritten ist mit fast mathematischer Gewißheit der ganze Körper in Grund- und Aufriß zu bestimmen. So angesehen gewähren die Lessingschen Faust-Fragmente eine reichere Ausbeute als man zunächst vermuten möchte und verlangen eine höhere Würdigung, als sie ihnen zuteil geworden ist.

Lessing schließt sich dem Volksschauspiel an, indem er seinen Faust mit einem Vorspiel eröffnet. Die Skizze hat, in unverkennbarer Verwandtschaft mit der Hexenscene im Beginn des Shakespeareschen Macbeth, folgenden Wortlaut:

„In einem alten Dome. Der Küster und sein Sohn, welche eben zu Mitternacht geläutet oder läuten wollen. Die Versammlung der Teufel, unsichtbar auf den Altären sitzend und sich über ihre Angelegenheiten beratschlagend. Verschiedene ausgeschickte Teufel erscheinen vor dem Beelzebub, Rechenschaft von ihren Verrichtungen zu geben. Einer, der eine Stadt in Flammen gesetzt, ein anderer, der in einem Sturm eine ganze Flotte begraben. Werden von einem dritten verlacht, daß sie sich mit solchen Armseligkeiten abgeben. Er rühmt sich, einen Heiligen verführt zu haben, den er beredt, sich zu betrinken, und der im Trunk einen Ehebruch und einen Mord begangen. Dieser giebt Gelegenheit, von Fausten zu sprechen, der so leicht nicht zu verführen sein möchte. Dieser dritte Teufel nimmt es auf sich, und zwar ihn in vierundzwanzig Stunden der Hölle zu überliefern."

„Jetzt," sagt der eine Teufel, „sitzt er noch bei der nächtlichen Lampe und forscht in den Tiefen der Wahrheit. Zu viel Wißbegierde ist ein Fehler, und aus einem Fehler können alle Laster entspringen, wenn man ihm zu sehr nachhängt."

„Nach diesem Satze entwirft der Teufel, der ihn verführen will, seinen Plan."

Die Frage, ob es nach diesem ersten Entwurf in Lessing's Absicht lag, die Teufel triumphieren zu lassen oder nicht, ob es ihnen gelingen sollte Faust zu verderben oder ob sein „unsterbliches Teil" am Ende sich ihren Verführungskünsten als unerreichbar erweisen sollte, kann zunächst un-

entschieden bleiben; der Schluß: „nach diesem Satze entwirft der Teufel, der ihn verführen will, seinen Plan,“ läßt das zweite eher vermuten als das erste. Mit größerer Entschiedenheit läßt sich das folgende behaupten: Die Verführung der Teufel konnte bei Lessing, in dessen einheitlicher Weltanschauung für den Teufel kein Platz war, keinen andern Sinn haben, als den symbolischen, dem der Teufelsglaube überhaupt entsprungen ist. Den Sinn also der doppelten Gefahr der Verführung zum Fehltritt, die dem Menschen aus den eigenen Irrtümern und Schwächen und aus den von außen her ihn umgebenden Verhältnissen erwächst, vornehmlich aber aus der verhängnisvollen Verknüpfung beider, die oft genug in so seltsam verschlungenem Zusammentreffen sich darstellt, daß es scheint, als ob eine böswillige, dämonische Macht sie zum Verderben des Menschen planmäßig herbeigeführt hätte.

Eine solche Verwickelung hatte offenbar Lessing für sein Drama in Aussicht genommen, und zwar eine der seltsamsten, die erdacht werden können; mochte er nun, nach dem ersten Plane, sie durch die Verschwörung der Teufel herbeigeführt werden lassen, oder, nach dem zweiten, in dem gewöhnlichen „bürgerlichen“ Lauf der Dinge einem menschlichen, aber „diabolisch“ angelegten Charakter die Rolle des Verführers zuteilen. Denn der Fehler, in dem der Macht des Bösen sich die Angriffsstelle darbietet, ist der denkbar kleinste, „zu viel Wißbegierde“; und dennoch soll diese scheinbar geringste unter den menschlichen Verirrungen in der kurzen Zeit von „vierundzwanzig Stunden“ ihren Träger zu jähem und tiefem Falle bringen.

Die wenigen und kurzen Scenen, die uns von Lessings Bearbeitung des ersten Plans vorliegen, gestatten doch einen sicheren Schluß über die Richtung, in der sich sein Entwurf bewegte.

Das Scenarium für den ersten Auftritt des ersten Aufzugs enthält nur das folgende: „Dauer des Stücks von Mitternacht zu Mitternacht.“ „Faust unter seinen Büchern bei der Lampe. Schlägt sich mit verschiedenen Zweifeln aus der scholastischen Weltweisheit. Erinnert sich, daß ein Gelehrter den Teufel über des Aristoteles Entelechie citiert haben soll. Auch er hat es schon vielfältigemal versucht, aber vergebens. Er versucht es nochmals, eben ist die rechte Stunde, und lieset eine Beschwörung.“

Wie scharf bestimmt unterscheidet sich diese Lessingsche Faust-Stimmung von dem dämonischen Drange, von dem erfüllt der jugendliche Goethe seinen Faust „sich der Magie ergeben“ läßt! Hier ist ein neues Zeitalter angebrochen, das dem alten Problem ganz neue Züge aufgedrückt hat. Wenn beide in der Lösung des Problems demselben Ziele zustrebten, so stellte das Problem selbst sich ihnen doch verschieden dar; auch hier steht Goethe auf einem Gipfel, zu dessen Höhe Lessing erst die Wege bahnte. Wie der Faust der Sage, unbefriedigt von der scholastischen Wissenschaft, durch ein ungestümes Verlangen nach unbegrenzter Erkenntnis der Magie zugetrieben wurde, so fühlte der Sturm und Drang der Jugendtage Goethes sich in einem leidenschaftlichen Gegensatze gegenüber der Wissenschaft und Kunst, den gesellschaftlichen und politischen Zuständen des Zeitalters, von einem ungeduldigen Streben hingerissen zur unmittelbaren Verwirklichung einer reineren und tieferen Weltanschauung. Es war, als ob die Geister Homers und Shakespeares, Rousseaus und Lessings sich mit denen Newtons und Spinozas vereinigten, um die Intuition einer völligen Erneuung auf allen Lebensgebieten zu erzeugen. Diese Intuition, wie sie in Goethes Geist zuerst als Ahnung mit stürmischer Gewalt hervorbrach, dann im Laufe der Zeit immer mehr zu deut-

lichem Bilde sich gestaltete, umfaßte die gesamte deutsche Entwickelung auf ein Jahrhundert und wohl noch weiter hinaus. Zum Träger dieser leidenschaftlichen Seelenkämpfe machte er seinen Faust.

Schon aber genügt das überschwellende Entzücken an dieser einheitlichen Natur- und Gottes-Anschauung nicht mehr. Das ist die große Kluft zwischen der Art, wie Lessing das Faust-Problem für seinen dramatischen Entwurf sich gedeutet hatte, und wie Goethe es nun ergriff. Jenem handelte es sich in der That nur um die Erkenntnis, und er beabsichtigte zu zeigen, daß der phantastisch-leidenschaftlich überstürzte Drang nach Wahrheit wohl wie jedes andre Uebermaß Verwirrung und Verirrung mit sich brächte, wie aber dieser edelste Trieb des Menschen ihn nimmermehr dem Verderben weihen könnte.

Goethes Faust sucht nicht mehr nach neuer Erkenntnis! Die Intuition der neuen Erkenntnis ist da, und der Sturm und Drang, der ihn fortreißt, erhebt sich aus dem ungeheuren Widerstreit zwischen den Forderungen dieser neu aufgegangenen inneren Erleuchtung und dem Beharren der rings umgebenden Zustände im Alten. All dieses Neue soll nun erfahren, erlebt, gethan, geschaffen werden.

Dagegen weist alles, was wir von Lessings Faust wissen, mit einmütiger Bestimmtheit darauf hin, daß die ganze innere Handlung sich hier auf dem Gebiete des reinen, abstrakten Wissensdranges abspielen sollte. Nicht mit den Versuchungen der umgebenden Welt sollte er im Kampfe gezeigt werden, nachdem er in leidenschaftlichem Uebermut die Kerkerthüre seines dumpfen Mauerloches hinter sich zugeworfen hatte, sondern innerhalb der Wände seines stillen Museums sollte aus der heißen Arbeit grübelnder Spekulation ihm der Versucher erstehen.

So läßt uns also die erste Scene Lessings Faust um Mitternacht unter seinen Büchern bei der Lampe sehen, in heftigem Bemühen, die schwierigsten Rätsel der Philosophie zu ergründen. Es ist deutlich, von welcher Seite er die seinen Helden bedrohende Gefahr der Verführung erscheinen lassen wollte. Die zur Leidenschaft gesteigerte Begierde der Erkenntnis vergißt den goldenen Satz, der Lessings eigene Devise war, daß der Lohn und das beste Teil des Erkenntnisstrebens eben in dem Suchen selbst nach der Wahrheit gelegen sei; die durch die Vorstellung des Gelingens erhitzte Phantasie überfliegt die Mühen des Weges, alle Hindernisse und hemmenden Klüfte und stellt sich mit eins auf den Gipfel des erträumten Zieles. Die eigene Zeit des Dichters, das aufgeklärte, philosophische achtzehnte Jahrhundert, bot in zahlreichen Erfahrungsfällen ihm mannigfach variierte Beispiele solcher Verirrung des Erkenntnisdranges dar; sei es, daß Gefühlsschwärmereien, sei es, daß rationalistische Willkür bei dem Phantasma des Pseudo-Erkennens die geschäftig wirkenden Kräfte waren. Lessings Satz ist nun dieser: selbst der edelste Erkenntnistrieb, sobald er die Zügel einer solchen Phantasie anvertraut, wird — ganz nach dem Worte des Satans im Vorspiel — die Ursache einer Erkrankung des ganzen seelischen Organismus, womit sogleich die Möglichkeit aller denkbaren Verirrung gegeben ist. Daß aber aus dieser Möglichkeit Wirklichkeit werde, und wie das geschehe, dies in lebenswahrer Handlung vor Augen zu führen, ist nun die Aufgabe der dramatischen Erfindung und Darstellung. Denn darin eben liegt das Dämonische, Tückische, Satanische des Schicksals, daß bei solcher in ihrem Ursprunge so völlig entschuldbaren Schwachheit, einem an sich leicht verzeihlichen Fehler, die ungeahnte, plötzliche Verwickelung der Umstände den Menschen erfaßt, ihn schuldig werden läßt ohne Ver-

schulden! Und was anders wäre denn überhaupt der eigentliche innere Grund, die symbolische Bedeutung des Glaubens an das Eingreifen dämonischer Mächte in das Menschenschicksal, wenn sie mit Verführungsplänen grade den Kraftvollsten und Besten sich nahen?

Nun war offenbar Lessings Meinung, daß wirklich echter Erkenntnistrieb solchen Verirrungen zwar immerhin ausgesetzt sei — und zwar, je großartiger seine Kraft ist, desto eher —, aber daß er nimmermehr zu Grunde gehen könne, sondern daß die Seele dieser Kraft unzerstörbar und selbst göttlicher Natur sei. Wie das nun aber darstellen? Und zwar in körperlicher, greifbarer Handlung? Ohne Symbolik ist das unmöglich! Ein weithin sich erstreckender Prozeß muß immer dabei in einzelne, augenfällige — drastische — Bethätigungen zusammengedrängt werden, und zwar so, daß die einzelnen Handlungen gleichsam als Resultat und Abschluß für ganze Entwickelungsreihen eintreten.

Der von Lessing hinterlassene Entwurf bewegt sich ganz auf dieser Bahn.

Die in dem ersten Auftritt gegebene Exposition zeigt uns den Faust in einer Verfassung, wie sie für die Pläne des Teufels nicht günstiger sein kann, denn er kommt ihm auf halbem Wege entgegen. Wieder einmal, wie schon so oft, zergrübelt er sich vergeblich über den letzten und wichtigsten Problemen seines Philosophen, und wieder, wie schon vielfältigemal, kommt ihm der Gedanke, sich der harten Mühe zu entschlagen, in einem kühnen Schwunge, wenngleich auf verbotenem Wege, wie schon andere gethan, des ersehnten Besitzes der Wahrheit sich zu bemächtigen; solche den schlimmen Mächten entstammende Wissenskunde hat für andere Geltung gehabt, warum soll sie es nicht auch für ihn?

Dies ist der Sinn der mitternächtlichen Teufelsbeschwörung. Es ist nichts geringeres als der von einer trügerischen Phantasie eingegebene Entschluß den mühevollen Weg des redlichen Forschers zu verlassen: der Abfall von der Wahrheit!

Und sogleich ist der Teufel bereit ihn bei diesem Entschluß zu fassen und festzuhalten. Der zweite Auftritt führt uns seine erste Begegnung mit Faust vor. Es ist eine Feinheit, deren Absicht nicht zu verkennen ist, wenn ihn Lessing dabei die Gestalt des Aristoteles annehmen läßt, des Philosophen, über dessen Rätseln Faust brütet, eins von jenen vornehmsten Kunstmitteln, durch die der Dichter uns unvermerkt aus dem hellen Lichte der Wirklichkeit in den Dämmerschein der symbolischen Darstellung hinüberführt.

Der Geist steigt aus dem Boden, mit langem Barte, in einen Mantel gehüllt. „Wer beunruhigt mich? Wo bin ich? Ist das nicht Licht, was ich empfinde?“

Faust: (erschrickt, fasset sich aber und redet den Geist an) „Wer bist Du? woher kömmst Du? auf wessen Befehl erscheinst Du?“

Geist: „Ich lag und schlummerte und träumte, mir wär' nicht wohl, nicht übel; da rauschte, so träumte ich, von weitem eine Stimme daher; sie kam näher und näher; Behall! Behall! hörte ich, und mit dem dritten Behall stehe ich hier!“

Faust: „Aber wer bist Du?“

Geist: „Wer ich bin? Lass' mich besinnen! Ich bin — ich bin nur erst kürzlich, was ich bin. Dieses Körpers, dieser Glieder war ich mir dunkel bewußt; itzt 2c.“

Faust: „Aber wer warst Du?“

Geist: „Warst Du?“

Faust: „Ja, wer warst Du sonst, ehedem?“

Geist: „Sonst, ehedem?“

Faust: „Erinnerst Du Dich keiner Vorstellungen, die diesem gegenwärtigen und jenem Deinem hinbrütenden Stande vorhergegangen?“

Geist: „Was sagst Du mir? Ja, nun schießt es mir ein — ich habe schon einmal ähnliche Vorstellungen gehabt. Warte, warte, ob ich den Faden zurückfinden kann?“

Faust: „Ich will Dir zu helfen suchen. Wie hießest Du?“

Geist: „Ich hieß — Aristoteles. Ja so hieß ich. Wie ist mir?“

Er thut, als ob er sich nun völlig erinnerte, und antwortet dem Faust auf seine spitzigsten Fragen. Dieser Geist ist der Teufel selbst, der den Faust zu verführen unternommen. „Doch“, sagt er endlich, „ich bin es müde, meinen Verstand in die vorigen Schranken zurückzuzwingen. Von Allem, was du mich fragst, mag ich nicht länger reden als ein Mensch und kann nicht mit Dir reden als ein Geist. Entlass' mich! ich fühl' es, das ich wieder entschlummere 2c.“

Es ist keine Scene, die uns hier vorliegt, sondern das in starkmarkierten Strichen entworfene Schema zu einer solchen; um so deutlicher treten uns daraus des Dichters Intentionen entgegen. Erstlich also: auf dem Felde seiner eigenen eifrigsten Studien schiebt sich dem ungeduldigen Forscher das Phantasma an die Stelle der reellen Erkenntnis; zugleich sodann, wie es aus dem Nebel mehr und mehr sich heraushebt, schmeichelt es ihm mit der Vorstellung, daß eine dämonisch-geniale Kraft ihm eigene, vermöge derer er die Geister zwingen könne, ihm unmittelbar ihr Innerstes zu enthüllen; endlich deutet das Schema an, wie solcher der schwindelnden Phantasie entstammende Erfolg in höherem Grade, als er zu befriedigen vermag, die Begier stachelt, auf dem eingeschlagenen Wege weiter vorzudringen und den

trügerischen Schein einer jeden Zweifel überwindenden souveränen Herrschaft über alle Wissensgebiete zu erobern. Mit einem Worte: die Scene stellt uns Faust auf dem schmalen Grenzrain angelangt vor, der so oft in Zeiten gährender Entwickelung bedeutende Geister zur verhängnisvollen Ueberschreitung verlockt hat, in jener tragischen Wandlung, die aus dem echten und getreuen Wahrheitsforscher und -Propheten den halb betrogenen, halb betrügerischen Wundermann werden läßt.

Die kurzen Scenarien zum dritten und vierten Auftritt bringen die naturgemäße Steigerung dieser Intentionen. Der Anschlag des Teufels scheint zu gelingen. Die Modalität der Verführung ist die Schmeichelei, die Faust mehr und mehr in dem Wahne wiegt, mit übermenschlicher Kraft den Geistern gebieten zu können. Der dritte Auftritt zeigt ihn „voller Erstaunen und Freude, daß die Beschwörung ihre Kraft gehabt, zu einer andern schreitend, einen Dämon heraufzubringen“. Und nun ist Faust so weit gekommen, daß der Verführer zum dritten Angriff vorgehen kann. Im vierten Auftritt erscheint er in seiner eigenen Gestalt: „Wer ist der Mächtige, dessen Ruf ich gehorchen muß? Du? Ein Sterblicher? Wer lehrte Dich diese gewaltigen Worte?“ Der Fortgang von Faust's Verirrung sollte also in dem Taumel der sich schwindelhaft phantastisch über ihre Grenzen weit hebenden Kraft liegen.

Wenn nun von der weiteren Ausarbeitung nur noch die dritte Scene des zweiten Aufzuges vorliegt, die berühmte Probe seines Faustdramas in Lessings siebzehntem Litteraturbrief, so ist nach dem bis hierher entwickelten Gedankengange des Stücks ihre Stelle im Fortgang der Handlung doch mit Sicherheit zu bestimmen. Die Scene ist schon zu Lessings Zeit und auch neuerdings viel bespöttelt, als sei in müßigem

Gedankenspiel das alte, kräftige Motiv des Volksdramas durch Spitzfindigkeit überfeinert und verdorben. Im Puppenspiel verlangt Faust vom Teufel den schnellsten Höllengeist zu seinem Dienste; es werden verschiedene Grade blos körperlicher oder doch physischer Schnelligkeit als zu gering zurückgewiesen, die Schnelle des Pfeils, des Vogels, des Windes; es wird schließlich von Faust der Dämon erwählt, der sich wähnt so schnell als der Gedanke zu sein. Dem Faust Lessings genügt auch dieser nicht: „Das ist etwas! — Aber nicht immer sind die Gedanken des Menschen schnell. Nicht da, wenn Wahrheit und Tugend sie auffordern. Wie träge sind sie alsdann! — Du kannst schnell sein, wenn Du schnell sein willst; aber wer steht mir dafür, daß Du es allezeit willst? Nein, Dir werde ich so wenig trauen, als ich mir selbst hätte trauen sollen. Ach! — Sage Du, wie schnell bist Du?“ —

Der sechste Geist: „So schnell als die Rache des Rächers.“

Faust: „Des Rächers? Welches Rächers?“

Der sechste Geist: „Des Gewaltigen, des Schrecklichen, der sich allein die Rache vorbehielt, weil ihn die Rache vergnügte.“ —

Faust: „Teufel, Du lästerst; denn ich sehe, Du zitterst. — Schnell, sagst Du, wie die Rache des — Bald hätte ich ihn genannt! — Nein, er werde nicht unter uns genannt! — Schnell wäre seine Rache? Schnell? — Und ich lebe noch? Und ich sündige noch? —“

Der sechste Geist: „Daß er Dich noch sündigen läßt, ist schon Rache!“

Faust: „Und daß ein Teufel mich dieses lehren muß! — Aber doch erst heute! — Nein, seine Rache ist nicht schnell,

und wenn Du nicht schneller bist als seine Rache, so geh nur! — Wie schnell bist Du!"

Der siebente Geist: „Unzuvergnügender Sterbliche, wo auch ich Dir nicht schnell genug bin — —"

Faust: „So sage, wie schnell?"

Der siebente Geist: „Nicht mehr und nicht weniger als der Uebergang vom Guten zum Bösen." —

Faust: „Ha! Du bist mein Teufel! So schnell als der Uebergang vom Guten zum Bösen! — Ja, der ist schnell; schneller ist nichts als der! — Weg von hier, Ihr Schnecken des Orcus! Weg! — Als der Uebergang vom Guten zum Bösen! Ich habe es erfahren, wie schnell er ist! Ich habe es erfahren! u. s. w."

Es war doch sonst Lessings Art nicht um einer Pointe, eines geistreichen Wortes willen eine Scene zu componieren, wenn nicht der Gang der Handlung, der Zweck und die Anlage des Ganzen sie gebieterisch erforderte. Wenn irgend einem so wäre man es ihm schuldig, hier nachzuforschen, so weit es angeht. Und es ist vielleicht nicht zu viel gesagt, daß grade durch diese Scene die beste Aufklärung über Wesen und Art des Gesamtplanes von Lessings Faust zu gewinnen ist.

Fortgerissen durch die Lockungen einer im Verlauf des ersten Aktes zur Leidenschaft angewachsenen Begier, ist Faust nun mitten auf die Bahn des Bösen geraten. Schon früher hat er den Teufel beschworen, das heißt also doch, hat er in die Sünde gewilligt, den glänzenden Trug gewählt statt des ernsten, redlichen Wahrheitsgewinnes. Nun ruft er den „schnellsten Höllengeist" zu seinem Dienst herbei, wozu anders als zur Ausführung eines speziellen Vorhabens, das offenbar doch in der eingeschlagenen Bahn liegen muß: also Gewinnung unmittelbaren, großartigen Erfolges, schranken=

loser Geltung seiner jeden Nebenbuhler überstrahlenden Wissenschaft. Ist es doch, während echtes Streben seinen Lohn in sich selbst trägt, der Fluch des Scheinwesens, daß es von dem unlöschbaren Durst nach Anerkennung von außen her gefoltert wird. Nun erinnere man sich, daß die ganze Handlung in vierundzwanzig Stunden sich anspinnen und abwickeln sollte! Wie ist das möglich? wird man fragen, wie soll in so kurzer Zeit aus einem guten, einem edlen Menschen ein vollendeter Bösewicht werden? Wo gäbe es in der dramatischen Litteratur ein Beispiel dafür? — Es giebt ein solches Beispiel, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß Lessing gerade dies Beispiel für seinen Faust vor Augen hatte. Ein erschütterndes Beispiel des „schnellsten Ueberganges vom Guten zum Bösen“, in allen Punkten, außer in dem treibenden Motive dem Lessingschen Faustentwurf so ähnlich, daß unsere Scene fast wie eine ideelle Analyse seines Hergangs sich ausnimmt. Wie teuflische Verführung den echten Wissensdurst Fausts in verderbliche Leidenschaft umwandelt, so entflammt satanische Vorspiegelung den bis dahin edel gerichteten Ehrgeiz in Macbeths Brust zu wildem, verzehrendem Feuer. Wahrlich! nimmer würde der Gedanke so schnelle Arbeit verrichten, als hier die Phantasie durch die verhängnisvolle Begrüßung der Hexen entzündet, da sich so plötzlich ihre erste Prophezeiung erfüllt, mit einem Schlage über den Mann die Herrschaft gewinnt und in wenigen Stunden den tadellos Tapfern und Treuen zum Verräter und Meuchelmörder macht. Nichts so schnell, als dieser jähe, furchtbare Uebergang vom Guten zum Bösen! Selbst die göttliche Rache zögert lange, bis sie spät ihn zerschmetternd trifft. Und nichts so unwiderruflich! Selbst das klare Bewußtsein der bösen That vermag sie nun nicht mehr aufzuhalten:

Nun steht mein Sinn
Nach schlimmster Kunde auf dem schlimmsten Wege.
Vor dem muß alles weichen, was mir gut.
Ich watete so tief hinein in Blut,
Daß, wollt' ich nun im Waten stille stehn,
Rückkehr so lästig wär' als durchzugehn.

Ganz so Lessings Faust in dem lapidaren Entwurf dieser Scene! Er wird von dem Bewußtsein seines Abfalls zum Bösen gemartert, aber er vermag, von dem rasenden Fieber seiner vergifteten Phantasie überwältigt, nicht mehr umzukehren: „Schnell wäre seine Rache? Schnell? — Und ich lebe noch? Und ich sünd'ge noch? —“ So treibt es ihn zum schnellsten Vollzug seiner Leidenschaft, und nichts, in der That, geht einen so schnellen, furchtbar graden Weg als die Leidenschaft, die entschlossen ist, „vor dem, was ihr gut ist“ — d. i. was ihren Zwecken dient — rücksichtslos „alles zum Weichen“ zu bringen! Das ist ein dramatisches Motiv ganz des Denkers und des Dichters Lessing würdig!

Großartig war dieser Plan des Lessingschen Fausts, wenn auch weit verschieden von dem Goetheschen und an die universale Fülle dieses unvergleichlichen Gedichts nicht entfernt heranreichend. Aber — den ungeheuren Schwierigkeiten der dramatischen Durchführung auch dieses Faustplanes war Lessings dichterische Kraft nicht gewachsen. Ganz symbolisch mußte, der weiten Gedankenanlage gemäß, diese Durchführung sein, und doch, wenn anders sie die echte dramatische Wirkung erreichen sollte, mußte sie die volle Kraft, Fülle und Wahrheit des unmittelbaren, warmen Lebens in sich tragen. Er fand den einzigen Weg dazu nicht, obwohl sein scharfes, kritisches Empfinden ihn mit Gewalt dazu drängte. Er hatte den ersten Plan symbolisch mit Anwendung des gesamten Teufelsapparates angelegt.

Nun genügte ihm das nicht. Er vermißte die unmittelbare ergreifende Gewalt, die im Drama wie in aller Kunst nun einmal einzig und allein durch die Nachahmung der im Leben selbst erfahrenen Wirkungen auf das Innerste unsrer Gefühlswelt erreicht wird. So wandte er sich einem zweiten Plane zu, der, umgekehrt, ganz „bürgerlich" verlaufen sollte, das heißt, in dem ohne symbolischen Geisterspuk alles nach dem Pragmatismus des realen Lebens sich begeben sollte. Es kann kein Zweifel sein, daß die Grundanlage des Stückes dabei dieselbe bleiben sollte. Aus Lessings hinterlassenen Collectaneen wissen wir, daß er in diesem zweiten Faust die Rolle des Verführers einem Menschen zuweisen wollte, der gleichsam einen Dämon in sich verkörperte. Er hat sich für diese Figur aus Sabellicus ein Wort des Tamerlan angemerkt, das dieser zur Entschuldigung seiner Grausamkeiten von sich selbst gesagt haben soll. Cur tu me hominem putas et non Dei iram potius ad hominum perniciem in terris agentem? „Warum hältst Du mich für einen Menschen und nicht vielmehr für Gottes Zorn, der zum Verderben der Menschen auf Erden waltet?" Also einen Menschen dachte er in diesem Verführer darzustellen, von genialer, großartiger Kraft, die aber ganz zum Schädlichen, Verderblichen gewandt sein sollte, dennoch am letzten Ende im göttlichen Dienste wirksam: einen Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft!

Nun aber, für die Gestaltung eines so umfassenden Planes, wie Lessing ihn im Sinne hatte, ohne die Verwendung des Wunderbaren, von dem zu allen Zeiten die Bühne einen so überwältigend wirkenden Gebrauch gemacht hat, ganz also in den Formen des gewöhnlichen Lebens, kann die knappe Oekonomie des Dramas unmöglich aus-

reichen. Hierzu würde die Breite des psychologischen Romans erfordert werden, wobei dann wieder die Prägnanz der erschütternden und zugleich erhebenden Wirkung verloren ginge. Denn man bedenke, daß Lessing seinen Faust nicht zu Grunde gehen, sondern vom tiefen Falle zum endlichen Siege führen wollte.

So schwankte Lessing von einem Plane zum andern, bald diesem, bald jenem seine Gunst zuwendend — und vollendete keinen. Sehr erklärlich! denn die einzige mögliche Lösung des Problems lag in der Vereinigung beider zu einem harmonischen Ganzen. Hierin aber lag auch die ungeheure Schwierigkeit, die selbst der unvergleichlichen Dichterkraft eines Goethe im ersten Ansturm zu überwinden nicht gelingen konnte, sondern wozu er erst auf der Höhe seines Kunstvermögens mit Aufbietung seiner virtuosesten Technik den Weg fand. Gleich in der ersten Anlage steht neben allen Schauern der Geisterwelt die Gretchentragödie, die sich völlig im Rahmen des bürgerlichen Dramas abspielt, ganz ohne alle Symbolik und Teufelei; denn daß Mephistopheles gelegentlich ein Schmuckstück aus irgend einem vergrabenen Hort herbeischaffen muß, wird man doch nicht als Einwand geltend machen. Um aber diese beiden Partieen zu einem organischen Ganzen zusammen zu schmelzen, um aus dem Teufel und dem lediglich „bürgerlichen" Verführer und Intriganten eine einheitliche, lebendige Gestalt entstehen zu lassen, war die Schaffung eines Helldunkels erforderlich, das in seiner wundervollen Harmonie den höchsten Triumph Goethescher Kunst darstellt. Der Teufel Mephistopheles mußte zu einer — so zu sagen — terrestrischen Potenz umgeschaffen, als eine in den gewöhnlichen Verhältnissen des Lebens immerfort thätig wirksame Kraft erfaßt werden, „Gottes Zorn, der zum Verderben der Menschen auf Erden waltet!" Es war die

schwerste Aufgabe, die Goethe, als er nach Jahrzehnten die Arbeit am Faustfragment zur Ausfüllung der großen Lücke wieder aufnahm, in so unvergleichlicher Weise gelöst hat: die für das Drama unentbehrliche Figur der alten Sage, den Teufel, seinem Gedichte zu erhalten und diese Figur doch mit einem ganz neuen Inhalte zu erfüllen, mit seiner Auffassung von dem Grund und Wesen, das, in dem gewöhnlichen Lauf der irdischen Dinge liegend, zu dieser uralten Fiktion in allen Zeiten den Anlaß gegeben hat. Sein Mephistopheles trägt die Maske des dualistisch gedachten Teufels und ist in Wahrheit doch der einheitlichen Spinozistisch-Goetheschen Weltanschauung angehörig: die Personifikation der im Leben thätigen, von innen und von außen her zugleich wirkenden Kräfte, die dem guten Streben sich hemmend, lähmend, negierend entgegenstellen.

Die völlige Durchdringung dieser beiden Elemente, des realistischen und symbolischen, zu gleich starker dramatischer Wirkung war erforderlich, um die Aufgabe im modernen Sinne zu lösen. Solche höchste poetische Gestaltungskraft war Lessing versagt, und so kehrte er nach langem Schwanken wieder zu seinem ersten Plane zurück. Hier ging er nun aber kühn entschlossen mit der Symbolik bis zur äußersten Konsequenz, die der großartige Ideengang, der ihm vorschwebte, zu seiner Verkörperung verlangte.

Ein Macbeth geht an der entsetzlichen Erkrankung seiner ehrgeizigen Phantasie in jähem Fall unrettbar zu Grunde: im Faust handelte es sich auch für Lessing um den Typus einer Kraft, die ihrem Wesen nach unzerstörbar ist. Der rechte Wahrheitstrieb kann wohl aus seiner Bahn gerathen, aber solche Verirrung ist für ihn nur eine Episode, eine — unter Umständen vielleicht sehr gefährliche, aber zu überwindende Krankheit. Er selbst überdauert und muß endlich

gereinigt hervorgehen, jene Alterationen sind vorübergehend, sie können sein Wesen nie vernichten. Freilich sprengt damit der Stoff den Rahmen der eigentlichen Tragödie. In ihr handelt es sich um das einzelne Menschenschicksal, das, in unaufhaltsamer Konsequenz sich vollziehend, die Katastrophe des Irrenden herbeiführt: hier jedoch mußte die Handlung sich zur Darstellung eines Prinzips erweitern, das, in seiner unzerstörbaren Kraft die Katastrophe des Helden überdauernd, ihn aus dem Fall errettet.

Und hier eröffnet sich eine großartige Perspektive, sofern man das Faust-Problem nicht als den Einzelnen, sondern als die Jahrhunderte betreffend auffaßt. So ist es, wie aus dem uns vorliegenden Material sich mit Bestimmtheit schließen läßt, unserm Lessing erschienen. Jene theologische Auffassung des sechzehnten Jahrhunderts, die den Anspruch der Vernunft auf Selbständigkeit gegenüber der Offenbarung als einen Fallstrick des Teufels ansah, ist nach Lessing falsch. Sie als falsch zu zeigen, ist also die Absicht, und zwar so, daß durch die freilich erfolgende Verirrung mächtige Erschütterung, im tiefsten uns ergreifendes Mitleid hervorgebracht werde. Der Ausgang aber sollte der lebendigen Anschauung die Ueberzeugung bekräftigen, welche die eigentliche Signatur des achtzehnten Jahrhunderts bildet: daß nach allem Wirrsal der Zeiten, nach allen Katastrophen der Skepsis und des Mysticismus, der Phantasterei und der Freigeistigkeit der Kriticismus, das Streben nach eigenem Erkennen — wozu ja doch das Erkennen der dem Menschen gesetzten Schranken auch notwendig gehört — endlich sein Recht behält, unbesiegbar und ewig, selbst göttlicher Natur!

So faßte Lessing — mit höchster dramatischer Kühnheit — jene ganze Verführung und Verirrung als episodischen Traum, oder vielleicht auch umgekehrt: Faust versinkt in

Schlaf — der echte Wahrheitstrieb ist zeitweilig narkotisiert — und alle jene Teufelskünste verfangen nur an einem Phantom, das statt seiner in die Handlung eintritt; ihm selbst vermögen sie nichts anzuhaben, aber sie scheinen ihn in die Gefahr jähen, schrecklichen Unterganges hinabzureißen, zu deren tief erschütterten Zeugen uns das Spiel macht.

Daß Lessings Plan diese Richtung eingeschlagen hatte, darüber haben wir zwei unverwerfliche Zeugnisse. Als nach seinem Tode sein Bruder Karl den dramatischen Nachlaß des Dichters sammelte, wandte er sich um Auskunft über den verlorenen Faust an zwei Freunde des Verstorbenen, denen dieser in späteren Jahren ausführlichere Mitteilungen über die Idee und den Gang der Handlung gemacht hatte, den Hauptmann von Blankenburg und Joh. Jac. Engel. Beider Nachrichten weichen von einander insofern ab, als der erstere sagt, „das Werk wäre seines Wissens fertig" gewesen, während der zweite der Meinung ist, es habe sich nur um Pläne und zwar um wenig ausgeführte gehandelt, aber in dem, was beide von diesen Plänen berichten, stimmen sie überein. Beide geben die im Vorspiel exponierte Grundidee des Ganzen an, von dem Gange der Handlung nur einen einzigen, allerdings höchst wesentlichen Umstand; von der Art der näheren Ausführung wissen beide nichts. Faust habe keine Leidenschaft, keine Schwachheit, wird bei Blankenburg dem Teufel berichtet; er hat nur einen Trieb, eine Neigung: einen unauslöschlichen Durst nach Wissenschaften und Kenntnissen. „Ha!" ruft der Teufel aus, „dann ist er mein, und auf immer mein, und sicherer mein als bei jeder andern Leidenschaft!" — Nun erhält Mephistopheles Auftrag und Anweisung, was und wie er es anzufangen habe, um den armen Faust zu fangen; in den folgenden Akten beginnt — und vollendet er, dem Scheine nach, sein

Werk; „hier kann ich,“ fährt Blankenburg fort, „Ihnen keinen bestimmten Punkt angeben; aber die Größe, der Reichtum des Feldes, besonders für einen Mann wie Lessing, ist unübersehlich! — — Genug, die höllischen Heerscharen glauben ihre Arbeit vollbracht zu haben; sie stimmen im fünften Akte Triumphlieder an — als eine Erscheinung aus der Oberwelt sie auf die unerwartetste und doch natürlichste und doch für Jeden beruhigendste Art unterbricht: „Triumphiert nicht“, ruft ihnen der Engel zu, „Ihr habt nicht über Menschheit und Wissenschaft gesiegt; die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben, um ihn ewig unglücklich zu machen; was Ihr sehet und jetzt zu besitzen glaubt, war nichts als ein Phantom.“

Schade, daß wir so garnichts über die ebenso „unerwartete als natürliche und beruhigende Art“ der Durchführung dieser kühnen Idee erfahren. Daß es Lessing damit Ernst war, wird durch Engels Bericht bestätigt. Bei ihm verkündet schon im Vorspiel der Engel der Vorsehung uns die Fruchtlosigkeit der Bestrebungen Satans mit den feierlich, aber sanft gesprochenen Worten, die aus der Höhe herabschallen: „Ihr sollt nicht siegen!“ Dieser Engel begräbt Faust in einen tiefen Schlummer und erschafft an seiner Stelle ein Phantom, womit die Teufel so lange ihr Spiel treiben, bis es in dem Augenblick, da sie sich seiner völlig versichern wollen, verschwindet. Alles was mit diesem Phantom vorgeht, ist Traumgesicht für den schlafenden wirklichen Faust. — Auch hier keine leiseste Andeutung des „Wie“ der Ausführung; auch das wenige, was der Berichterstatter giebt, ist, wie er ausdrücklich sagt, nur aus dunkler Erinnerung geschöpft.

Es wäre übel angebracht, gegen dieses Projekt die sich von selbst aufdrängenden Einwendungen ins Feld zu führen. Lessing wußte es wohl besser, als die Kritik es ihm sagen

könnte, daß unser Interesse, das Realität der Handlung verlangt, durch eine solche Scheinaktion geschwächt werden muß, und noch mehr, daß eine Rettung durch direkte Intervention von oben her, ohne daß aus der Seele des Helden etwas dazu geschieht, unsere Teilnahme vollends vernichten müßte. Er wußte das so genau — daß er nach der Weise, wie Engel aus verblaßten Reminiscenzen sich den Hergang auf seine Art zusammenkonstruierte, unmöglich sich sein Stück auch nur gedacht haben kann. Am allerwenigsten mit dem moralisierenden Schluß, den Engel seiner Nachdichtung anhängt: „Faust erwacht, da schon die Teufel sich schamvoll und wüthend entfernt haben, und dankt der Vorsehung für die Warnung, die sie durch einen so lehrreichen Traum ihm hat geben wollen. — Er ist jetzt fester in Wahrheit und Tugend als jemals."

Trotz alledem ist es sicher, daß Lessing das Motiv des Traumschlafs und der visionären Handlung mit dem Phantom des Faust sich zu eigen gemacht hatte, obwohl er der fast unüberwindlichen Schwierigkeiten einer solchen Einrichtung sich vollkommen bewußt war. Daß er es nicht in der plumpen Weise, von der Engel berichtet, zu verwenden gedachte, ist eben so sicher anzunehmen. Er hätte den Einfall nicht festgehalten, wenn nicht zugleich ihm auch ein echt dramatisches Mittel aufgestiegen wäre, den doppelten Uebergang aus der wirklichen Handlung in die traumhafte und aus dieser wiederum in jene so zu bewirken, daß der Held dabei mit seinem innern Leben in voller Thätigkeit bliebe. Worauf allein es ankäme! An die naheliegende Analogie von Calderons „Das Leben ein Traum" ist nicht zu denken, denn hier besteht die Maschinerie in der doppelten Anwendung eines Schlaftrunks; die Handlung bleibt immer real. Es ist vergeblich, die obwaltenden Mög-

lichkeiten auszuklügeln; alles mußte auf die in Scene gesetzte äußere Verwickelung ankommen. An irgend einem Punkte der Handlung, vermutlich da, wo es um den letzten verhängnisvollen Schritt sich handelte, mußte, durch den den Gang der Ereignisse selbst herbeigeführt, die Versenkung Fausts in den Traumzustand eintreten, in dem er zu handeln glaubt ohne in Wahrheit thätig zu sein, so vielleicht, daß er gerade durch diesen Schlaf und seine erschütternden Gesichte aus der schweren Befangenheit seiner ganzen Verirrung erwacht.

Wie dem auch sei — und es wäre müßig dabei zu verweilen —, Lessing vermochte die Aufgabe, wie er, eben durch ihre tiefe Erfassung gezwungen, sie sich selbst gestellt hatte, nicht zu lösen. Er verzagte an diesem Plane, wie an dem andern.

Ganz dieselben Schwierigkeiten waren es, mit denen Goethe so lange zu kämpfen hatte! Und er hat sie — ein glänzendes Zeugnis für Lessings kritische Intuition — in einer Weise überwunden, die den Lessingschen Plänen durchaus parallel läuft. Daß es ihm gelang, das bürgerliche „Element" mit dem symbolischen zu verschmelzen, Lessings beide Pläne in einem zugleich zu umfassen, das ging für ihn aus der Natur des Stoffes, aus der Erfassung seines innersten Wesens ebenso mit Notwendigkeit hervor, wie daß er das Motiv der Wette zwischen dem Herrn und Mephistopheles zur Grundlage des Ganzen machte, und daß er mit kühner Durchbrechung der sonst giltigen Gesetze dramatischer Technik seinen Plan in einem zweiten Teile der großartigsten Erweiterung zuführte.

Ist das Motiv der Wette nicht seinem wesentlichen Gehalte nach schon in Lessings Conception vorhanden? Wenn in dem Vorspiele dem Anschlag der Teufel das „Ihr sollt

nicht siegen“ von oben her entgegenschallt, so steht hier wie dort im Eingange des Ganzen die Alternative: er wird zu Grunde gehen, er wird nicht, das bessere Teil wird obsiegen, im dunkeln Drange sich des rechten Weges bewußt bleiben. Und noch mehr! Wie hat es denn Goethe angestellt, um seinen Faust der schweren Katastrophe des ersten Teiles zu entziehn, ihn auf neuen Wegen der endlichen Rettung zuzuführen. Sehen wir näher zu, so finden wir auch hier das Eingeständnis, daß die Entsühnung des „bürgerlichen“ Faust — nach der Weise des bürgerlichen Trauerspiels — nicht dramatisch durchführbar sei. Um diesen großen Gedanken — daß Fausts unsterbliches Teil eben durch seine Anlage, obwohl sie der Grund seiner Verirrung ist, doch Keim und Kraft der Gesundung in sich enthält —, um den Triumph über die Macht des scheinbar siegreichen Teufels durchzuführen, mußte die gewöhnliche Form des Dramas gesprengt werden. Solche Durchbrechung der Schranken ist einzig im Element des Symbolischen möglich.

Es ist höchst charakteristisch, daß Goethe dabei auf dasselbe Grundmotiv geriet, wie vor ihm Lessing: Traum, Schlaf, um jene Inkonsequenz zu überwinden, daß den sündigenden Faust nicht die unabwendbare Katastrophe trifft und verdirbt, sondern er Raum zu einer neuen Entwickelung erhält:

Die Ihr dies Haupt umschwebt in luft'gem Kreise,
Erzeigt Euch hier nach edler Elfen Weise,
Besänftiget des Herzens grimmen Strauß,
Entfernt des Vorwurfs glühend bittre Pfeile,
Sein Innres reinigt vom erlebten Graus.
Vier sind die Pausen nächt'ger Weile,
Nun ohne Säumen füllt sie freundlich aus!
Erst senkt sein Haupt auf's kühle Polster nieder,
Dann badet ihn im Thau aus Lethe's Fluth;

Gelenk sind bald die krampferstarrten Glieder,
Wenn er gestärkt dem Tag entgegenruht:
Vollbringt der Elfen schönste Pflicht,
Gebt ihn zurück dem neuen Licht!

Die Faustdichtung konnte keinem gelingen außer Goethe! Aber keiner hatte in das innerste Wesen der Aufgabe und ihrer dramatischen Oekonomie einen so tiefen Blick gethan wie Lessing. Darum ist es wohl zu erklären, daß, als von Goethes Faust die Rede in Deutschland zu gehen anfing, er die Bewältigung des Problems, an dem seine beste Einsicht und sein heißes Bemühen gescheitert waren, dem jugendlichen Feuerkopf nicht zutraute. Da mag er denn auch wohl die Aeußerung gethan haben, die uns berichtet wird: „Meinen Faust holt der Teufel, ich aber will Goethes seinen holen." — Das Schicksal hielt die beiden Männer auseinander, und als 1790 der Faust als Fragment erschien, war Lessing längst von dieser Erde geschieden, und eine neue Zeit war angebrochen, von der eben nur die ersten Anfänge zu sehen ihm noch vergönnt gewesen war.

III.

Goethe und die Faustdichtung.

Der letzte Brief, den wir von Goethe besitzen, ist fünf Tage vor seinem Tode, am 17. März 1832, geschrieben und an seinen Freund Wilhelm von Humboldt gerichtet. Er handelt von dem großen Werke seines Lebens, vom Faust, an dem er fast bis zu seinem letzten Atemzuge gearbeitet hatte. Durch eine eigentümliche Fügung ist es geschehen, daß Goethe in diesen letzten Zeilen Veranlassung hatte mit der Nachricht über sein größestes Gedicht zugleich eine höchst bedeutsame Schilderung seines eigenen dichterischen Wesens zu geben, gewissermassen dessen ganze Summe zu ziehen.

Am 1. Dezember 1831 hatte Goethe dem Freunde geschrieben: „Von meinem Faust ist viel und wenig zu sagen: gerade zu einer günstigen Zeit fiel mir das Dictum ein:

Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So kommandiert die Poesie.

„Und durch eine geheime, psychologische Wendung, welche vielleicht studirt zu werden verdient, glaube ich mich zu einer Art von Produktion erhoben zu haben, welche bei völligem Bewußtsein dasjenige hervorbrachte, was ich jetzt noch selbst billige, ohne vielleicht jemals in diesem Flusse wieder schwimmen zu können, ja, was Aristoteles und andere Prosaisten einer Art von Wahnsinn zuschreiben würden. Die Schwierigkeit des Gelingens bestand darin, daß der

zweite Theil des Faust, dessen gedruckten Partien Sie vielleicht einige Aufmerksamkeit geschenkt haben, seit funfzig Jahren in seinen Zwecken und Motiven durchgedacht und fragmentarisch, wie mir eine oder die andere Situation gefiel, durchgearbeitet war, das Ganze aber lückenhaft blieb."

„Nun hat der Verstand an dem zweiten Theile mehr Forderung als an dem ersten, und in diesem Sinne mußte dem vernünftigen Leser mehr entgegengearbeitet werden, wenn ihm auch an Uebergängen zu suppliren genug übrigblieb. Das Ausfüllen gewisser Lücken war sowohl für historische als aesthetische Stetigkeit nöthig, welches ich so lange fortsetzte, bis ich endlich für räthlich hielt auszurufen:

„Schließet den Wäss'rungskanal, genugsam tranken die Wiesen."

„Und nun mußte ich mir ein Herz nehmen, das geheftete Exemplar, worin Gedrucktes und Ungedrucktes ineinander geschoben sind, zu versiegeln, damit ich nicht etwa hier und da weiter auszuführen in Versuchung käme; wobei ich freilich bedauere, daß ich es — was der Dichter doch so gern thut — meinen werthesten Freunden doch nicht mittheilen kann."

Diese Briefstelle erregte bei W. v. Humboldt das höchste Interesse und namentlich der Eingang bewegte ihn in seiner Erwiderung zu ausführlichem Erörtern der Frage, ob jene Art der Produktion mit vollem Bewußtsein Werke des Genius hervorzubringen, die, nach dem extremen Wort des griechischen Philosophen, der dichterische Wahnsinn geschaffen zu haben schiene, erst in einer gewissen Epoche bei Goethe eingetreten sei, oder ob nicht vielmehr, wenn auch im Grade Verschiedenheiten gewesen sein mögen, sie ihm immer, auch in seinen frühesten Jugendwerken, beigewohnt habe. Zu dieser letzteren Ansicht neigt sich Humboldt.

Hierauf nun jene letzte Antwort Goethes vom 17. März 1832:

„Zu jedem Thun, zu jedem Talent, wird ein Angeborenes gefordert, das von selbst wirkt und die nötigen Anlagen unbewußt mit sich führt, deswegen auch so geradehin fortwirkt, daß, ob es gleich die Regel in sich hat, es doch zuletzt ziel- und zwecklos ablaufen kann. Je früher der Mensch gewahr wird, daß es ein Handwerk, daß es eine Kunst giebt, die ihm zur geregelten Steigerung seiner natürlichen Anlagen verhelfen, desto glücklicher ist er. Was er auch von außen empfangen, schadet seiner eingeborenen Individualität nichts. Das beste Genie ist das, welches alles in sich aufnimmt, sich alles zuzueignen weiß, ohne daß es der eigentlichen Grundbestimmung, demjenigen, was man Charakter nennt, im Mindesten Eintrag thun, vielmehr solches noch erst recht erhebe, und durchaus nach Möglichkeit befähige."

„Hier treten nun die mannigfaltigen Bezüge ein zwischen dem Bewußten und Unbewußten. Denke man sich ein musikalisches Talent, das eine bedeutende Partitur aufstellen soll: Bewußtsein und Bewußtlosigkeit werden sich verhalten wie Zettel und Einschlag, ein Gleichniß, das ich so gern brauche. Die Organe des Menschen durch Uebung, Lehre, Nachdenken, Mislingen, Förderniß und Widerstand und immer wieder Nachdenken, verknüpfen ohne Bewußtsein in einer freien Thätigkeit das Erworbene mit dem Angeborenen, so daß es eine Einheit hervorbringt, welche die Welt in Erstaunen setzt." . . . . .

„Es sind über sechzig Jahre, daß die Conception des Faust bei mir jugendlich, von vorneherein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag. Nun hab' ich die Absicht immer sachte neben mir her gehen lassen, und nur die mir gerade interessantesten

Stellen durchgearbeitet, so daß im zweiten Theile Lücken blieben, durch ein gleichmäßiges Interesse mit dem Uebrigen zu verbinden. Hier trat nun freilich die große Schwierigkeit ein, dasjenige durch Vorsatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freiwilligen thätigen Natur allein zukommen sollte. Es wäre aber nicht gut, wenn es nicht auch nach einem so lange thätig nachdenkenden Leben möglich geworden wäre, und ich lasse mich keine Furcht angehen: man werde das Aeltere vom Neuern, das Spätere vom Früheren unterscheiden können; welches wir dann den künftigen Lesern zur geneigten Einsicht übergeben wollen."

In unübertrefflicher Weise hat Goethe mit diesen Worten zugleich den Grundzug seines innersten Wesens bezeichnet und die geheimnißvolle Thatsache erklärt, wie ein Werk, welches in grandioser Einheit vor uns steht, dennoch in bruchstückweiser Entstehung das ganze, so lange und so reiche, Leben seines Dichters begleiten konnte. — Die höchsten Eigenschaften, welche sonst sich gegenseitig ausschließen, aber auch schon vereinzelt allemal Großes hervorbringen, waren in ihm vereinigt, so daß er in der That ein volles Menschheitsideal verwirklichte: die Fülle unerschöpflichen Reichtums der Phantasie und der feurigsten Geistes- und Gemütskräfte: die Künstlernatur, verbunden mit der unbegrenzten Fähigkeit der Empfänglichkeit und Aneignung, die mit liebevollem Sinne das Kleinste wie das Größeste erfaßt, es an seinen Ort zu stellen und nutzbar zu machen weiß: die Begabung des Gelehrten; beides, indem eines die Begrenzung des andern aufhob, zu einem vollkommenen Ganzen verschmolzen! Eine höchst sorgfältige Erziehung und beispiellose Gunst des Glückes und Geschickes kamen hinzu, um überall zu fördern, Hemmendes und Störendes zu entfernen, so daß zu den hohen Gaben des Geistes ein von Anbeginn gekräftigter,

reiner Wille, ein frühzeitig entwickelter, fest bestimmter Charakter sich gesellten. So konnte es geschehen, daß in Goethes Leben und in seinem Dichten uns zwei an's Wunderbare grenzende Erscheinungen entgegenleuchten, aus denen sich die Urgewalt seiner Poesie und der mächtige Zauber seiner Persönlichkeit erklären, dem von seinen frühen Jünglingsjahren bis zu den letzten Tagen seines hohen Greisenalters Niemand sich entziehen konnte, der in seine Nähe kam. Was bei andern genial ausgerüsteten Geistern erst nach langem Irren und Schwanken als das Läuterungsprodukt heftiger Gärung sich entwickelt, der Sinn für Maß und reine Form, das mit der Kraftfülle geeinigte Schönheitsgefühl, das ist als unbeirrbarer Instinkt ihm von Anbeginn eigen. Im brausendsten Uebermut, im verwegensten Feuer des jugendlichen Sturmes und Dranges steht ihm immer die Grazie zur Seite und schmückt den unaufhaltsam ihm aus der Seele quellenden Strom von Liedern mit unvergänglichem Reize. Sogleich aber macht er, was ihm so fast bewußtlos gelang, durch strengstes, unermüdetes Studium der Gesetze und gleichsam des Handwerks der Kunst sich zum bewußten, bleibenden Besitztum; nach allen Seiten dringt er bis an die Grenzen der Erkenntnis im Reiche der Natur, der Geschichte und des Geistes, indem er zugleich im Leben in weitesten und mannigfaltigsten Verbindungen und Verhältnissen sich höchst energisch bethätigt. Aber, wenn mit zunehmendem Alter nun auch die Menge der aufgenommenen Kenntnisse und Erfahrungen sich in's Ungeheure erweiterte, so büßte er darum die Dichterkraft, die Energie der Einbildung, die Frische und Wärme der Empfindung nicht ein; um mit den Worten seiner Selbstschilderung zu reden: „was er auch von außen empfing, es schadete seiner eingeborenen Individualität nichts.“ Er erweist sich als

jenes „beste Genie“, welches alles in sich aufnimmt, sich alles zuzueignen weiß, ohne daß es seiner Grundbestimmung im mindesten Eintrag thut,“ das vielmehr dadurch erst zu dem Höchsten, das ihm möglich ist, befähigt wird.

Und so auch konnte es geschehen, daß er zu dem Riesenwerke seiner Faust-Dichtung, welches die volle Entwickelung eines mächtigen, sich weithin ausbreitenden Lebens umfaßt, den Plan als ein Jüngling, wenig über zwanzig Jahre alt, mit divinatorischem Geiste entwerfen konnte und zwar „von vorneherein klar“, wie er selbst es ausspricht — und an dem Worte läßt sich nichts deuten — einen Plan, den er dann dichtend ausführte, wie er sich sein Leben aufbaute, „immer ihn neben sich hergehen lassend,“ und dem er noch als achtzigjähriger Greis das letzte Vermächtnis seiner Weisheit anvertraute. So ist dieses Gedicht gleichsam ein symbolisch gefaßtes Programm seines Lebens, Grundanlage und Charakter von vorneherein klar bestimmt und fest erfaßt, in der Ausführung dann dem jedesmal errungenen höheren Standpunkt, der gewonnenen weiteren Aussicht entspringend und diese bezeichnend:

„erst groß und mächtig,
„Dann aber geht es weise, geht bedächtig!“

Die erste Entstehung des Faust-Gedankens und die Ausführung des ersten Entwurfs führt uns zurück in Goethes glückseligste Jugendtage. Es war die Zeit, als sein Gestirn aufging über Deutschland wie ein flammendes Meteor. Der Beginn der siebziger Jahre findet ihn in Straßburg. Vieles vereinigte sich dort, um der längst begonnenen Entwickelung in ihm zum vollen Durchbruch zu verhelfen, und was in ihm sich damals vollendete, war das Erscheinen einer neuen Epoche für das ganze deutsche Volk! Ureigene Natur und

volle Freudigkeit im Empfinden, Freiheit und Selbständigkeit im Denken, Unabhängigkeit im Leben und Handeln, fröhliche Sicherheit im Schaffen — wie lange hatte man in Wissenschaft und Kunst, in Gesellschaft und Staat darnach geseufzt, mühselig getrachtet und gerungen, wie lange bei diesem Ringen, pedantischer Täuschung hingegeben, geirrt! Dann kam in Klopstock der Prophet, der in thränenreicher Entzückung den Anbruch des neuen Lichtes vorausverkündigte, in Lessing der gerüstete Kämpfer, der mit scharfer, glänzender Waffe die überall dagegen andringenden Feinde zu Boden schlug; nun endlich erschien in Goethe wie ein lachender, prangender Frühlingsmorgen die Gewißheit des vollgewonnenen Sieges. —

Die ersten Leipziger Studienjahre hatte er, noch ein halber Knabe, gebraucht, um vollends der Fesseln des französierenden Zeitgeschmackes sich zu entledigen; jetzt in Straßburg, in dem Jahre 1770 zu 1771 entfaltete sich seine eigenste Natur. In dem verständnisvollen Staunen über die erhabene Herrlichkeit des Münsters ging ihm der Blick und der Enthusiasmus nicht nur für die Kraft und Kühnheit, den Reichtum und den Tiefsinn der mittelalterlichen deutschen Kunst auf, sondern zugleich für die unergründliche Gemütstiefe, die mächtige Geistesstärke der deutschen Volksseele selbst, die dem klassischen Formenadel, der ewigen Schönheit des hellenischen Altertums zu vermählen, Goethes große Mission gewesen ist. Hier in Straßburg begegnete ihm durch die glücklichste Veranstaltung des Geschickes der um fünf Jahre ältere, damals aber ihm an Kenntnissen und an erfahrener Kritik weit überlegene Herder; dieser tauchte ihn in die Wunderwelt Shakespeares, wo dem Entzückten ein Ideal aufging, vor dem alles bisher Verehrte ins Unbedeutende zusammensank, er öffnete ihm das Auge für die einfache und

ungesuchte Schönheit des Volksliedes, zugleich führte er ihn mit strenger Mahnung, aber auch mit großem Sinne, zu dem Studium der Griechen, die Goethe erst jetzt von Angesicht zu Angesicht kennen lernte, zu Homer, Pindar und Theokrit, zu Plato. Endlich gehörte diesem Jahre die Süßigkeit und das überströmende Entzücken des Sesenheimer Idylls, dessen köstliche Erzählung in Goethes Selbstbiographie seinen schönsten Dichtungen sich würdig anreiht. Wie mit einem Zauberschlage gelangte sein Genius zur Reife. Die deutsche Sprache, ja die Lyrik der ganzen Welt kennt nichts Schöneres als die Sesenheimer Lieder. Auch jene wunderbare Macht der Goetheschen Poesie, mit wenigen leisen Zügen die volle Gewalt der Natureindrücke in uns zu erwecken, wird hier schon mit der vollendeten Kunst des Meisters geübt. — Während er so in dem seligen Gefühl frühzeitig erwachter Vollkraft schwelgte, schwoll seine Seele von den gewaltigsten dichterischen Entwürfen; die großartigsten Stoffe der gesamten Menschengeschichte beschäftigten ihn damals und begannen sich zu formen: ein Mahomet, Julius Cäsar, Prometheus, Sokrates. Manches ist unausgeführt geblieben, anderes nur fragmentarisch gestaltet; mehr noch als das Altertum zog ihn damals das deutsche Mittelalter an, und zwar vor allem jene merkwürdigste Epoche, als um die Grenzscheide des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts sich die geistige Wiedergeburt des deutschen Volkes vorbereitete, eine Zeit der stärksten Wirksamkeit aller seiner Kräfte, die eben darum mit der geistigen Gärung der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine nahe Verwandtschaft hat. Goethe giebt dieser Epoche den Namen der „fordernden“; „denn man machte an sich und Andere Forderungen auf das, was noch kein Mensch geleistet hatte“. „Erfahrung war das allgemeine Losungswort“, es galt, die Erfahrung bis zu den letzten

Grenzen zu erweitern, durch die Schätze des Wissens „jedes Vorurteil zu beseitigen und allen Aberglauben zu zerstören“; dazu aber war nun, wie Goethe es ausdrückt, „vorzüglichen, denkenden und fühlenden Geistern ein Licht aufgegangen, daß die unmittelbare, originelle Ansicht der Natur und ein darauf gegründetes Handeln das Beste sei, was der Mensch sich wünschen könne, und nicht einmal schwer zu erlangen.“ Andrerseits aber läßt richtiges Erkennen, sichere Herrschaft im Reich des Wissens „sich nicht wohl ohne Polyhistorie und Pedanterie, die Praxis aber wohl schwerlich ohne Empirie und Charlatanerie denken“. Aus dem gewaltigen Konflikt zwischen beiden Richtungen sei zuletzt am Kürzesten zum Ziele zu kommen, „wenn man das Genie zu Hilfe riefe, das durch seine magische Gabe den Streit schlichten und die Forderung leisten würde“.

Zwei Gegenstände aus jener mittelalterlichen Epoche hatten damals in Goethes Interesse sich tief eingewurzelt und „begannen nach und nach sich zu poetischen Gestalten auszubilden“. Es war Götz von Berlichingen, von dessen eigener Lebensbeschreibung er sich im Innersten ergriffen fühlte, und der Doktor Faustus des Puppenspiels und des alten Volksbuches, durch den nahe verwandte geistige Zustände in ihm selbst auf das Bedeutendste erregt wurden. „Auch ich“, sagt er „hatte mich in allem Wissen umhergetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden. Ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen.“ Aber wenn jene Analogie eines heißen Strebens nach grenzenloser geistiger Erweiterung das achtzehnte Jahrhundert mit dem sechzehnten verband, so gab es da eine große Verschiedenheit, vermöge deren nun die moderne Dichtung der mittelalterlichen Faustsage mit ganz verändertem Sinn und

in gänzlich erneuter Auffassungsweise gegenübertrat und die von vornherein in Goethes Geiste den Plan seines Faust in unveränderlichen Grundzügen feststellen mußte.

Jene großartigen Züge, in denen Faust als ein himmelstürmender Titane erscheint, der mit Adlers Flügeln alle Gründe am Himmel und Erden zu erforschen trachtet, finden sich doch nur in den ersten Kapiteln der rohen und plumpen Darstellung des Spies'schen Faustbuchs von 1587. Im Verlauf verschwinden sie bis auf wenige dürftige Spuren und es bleibt von dem „Spekulierer“ Faust, der „allen Magistern in Gehör, Fragen und Geschicklichkeit obgelegen und gesieget war“, wenig mehr übrig als der Weltmensch, Vagant und Zauberkünstler, der mit des bösen Geistes Hülfe sein Gelüsten befriedigt. Die Schnurren, Späße und Streiche, mit denen er bei Bürgern und Bauern und an den Höfen sein Wesen treibt, halten sich fast ausnahmslos auf einem sehr niedrigen Niveau; nur die sogenannten „Erfurter Geschichten“, durch die der Druck von 1590 in sehr willkommener Weise das Faustbuch erweitert, zeigen uns ihren Helden wieder in höher gerichtetem Trachten, wenn er „zu Erfford in der hohen Schul unter großem concursch und zulauff seinen Zuhörern den Griechischen fürtrefflichen Poeten Homerum liest“ und vor den Studenten die griechischen und trojanischen Helden nicht nur höchst lebendig zu beschreiben weiß, sondern „in Person, wie sie damals gelebt und herein gegangen seind, anzuschawen“ giebt oder ein andermal ihnen „aus den verlornen Comoedien Terentii und Plauti schöne sententz und Sprüche“ vorsagt, ja sich erbietet alle ihre Schriften wieder ans Licht zu bringen. Auch fehlt es in den Erfurter Zusätzen nicht an der ästhetisch versöhnenden Andeutung dämonischen Trotzes wenn er die Bußmahnung des Mönchs und sein Erbieten, ihn durch Messe und Kloster noch zu retten, in konsequentem

Beharren auf seinem gegebenen Versprechen zurückweist. Im Spies'schen Volksbuch ist es nur die letzte List des Teufels, ihn in des „Fleisches Lüsten“ zu verstricken, wenn er ihm vor dem Ablauf der bedungenen Zeit noch die „schöne Helenam aus Graecia als Buhlweib zugesellt, bis dann seine Stunde kommt und er nach entsetzlichem Wehklagen, heißer Reue und bußfertigster Abmahnung an seine Genossen und Zuhörer vom Teufel in der gräulichsten Weise geholt wird.

Von Lessings Faustplänen konnte Goethe etwas genaueres nicht wissen, aber die große Umwandlung in der Denkweise, die schon sein Name bezeichnet, hatte er mit ihm gemein: an die Stelle der früher herrschenden theologischen Grundanschauung ist die philosophische getreten; was dem sechzehnten Jahrhundert als vermessener Frevel und gottlose Lust erschien, das erblickt die neue Zeit in dem Lichte des rastlosen Ringens nach Erkenntnis und des vom Geiste der Wahrheit bestimmten Suchens nach der Schönheit. Es sind die im Geiste des Zeitalters lebenden edelsten Kräfte, die, wenn auch, wie alles menschliche Streben, dem Irrtum ausgesetzt, dennoch aufwärts führen und erlösend wirken. So ergiebt sich für das Faust-Problem eine neue Fassung: jenes stürmische Arbeiten und Vorwärtsdringen der geistigen Kräfte, das seiner Natur nach niemals zur Ruhe, niemals zur behaglich-beschaulichen Befriedigung an dem errungenen Besitze gelangen kann, wird auch hier als die Quelle vielfacher und schwerer Verirrung, ja Verschuldung, manches scheinbar ziellosen Abschweifens in die Weite aufgewiesen werden, aber das Ende kann nicht Verdammnis sein, sondern die Reinigung dieses Dranges von seinen dämonischen Begleitern, vermessener Ueberhebung und phantastischem Genußtrieb zu geläutertem selbstlosem Streben.

Nun lag es aber in Goethes Natur garnicht, mit seinen Dichtungen in spekulativer Weise über sich selbst, über den jeweilig erreichten Lebenszustand hinauszugehen; die Gewalt seiner Poesie liegt gerade darin, daß er überall Selbsterlebtes, Durchempfundenes, sobald er nur der übermächtigen Gewalt der Wirklichkeit sich entzogen hatte und Herr darüber geworden war, in künstlerischer Abklärung darstellte. So war es natürlich, daß er auf die Faustdichtung sein ganzes Leben verwenden mußte, indem jede Epoche das zur Reife brachte, was er selbst in sich erfahren und durchlebt hatte. So auch erklärt sich jenes, mit Unrecht öfters angezweifelte, Wort seines letzten Briefes, daß „in der ersten, jugendlichen Conception des Faust von vorneherein klar der ganze Plan" ihm vorgelegen habe. Natürlich nur der große Gang, wie er selbst jene Angabe einschränkt: ein Faust also, der durch denselben Trieb, der ihm jetzt zum Verderben wird, die Gewähr in sich trägt, einstens obzusiegen, „im dunkeln Drange des rechten Weges sich bewußt". Und auch das stand schon in der ersten Conception von vorneherein klar und fest, daß die auf das klassische Altertum hinweisenden Bestandteile der Faustfabel für den neuen Faust auf seinem Wege zur Mäßigung, Klärung und Gesundung eine sehr hervorragende Rolle spielen sollten, also die Grundzüge des dritten Aktes im zweiten Teile, der Plan zur „Helena". Für die Ausführung aber blieb das zunächst hintenan. Die ersten Fragmente der Faustdichtung, wie wir heute wissen die Grundgestalt des ersten Teiles, gehören den nächsten drei bis vier Jahren an, sie fallen in die Zeit von etwa 1772 bis 1775, die Wetzlarer und Frankfurter Epoche bis zu der Ende 1775 erfolgten Uebersiedelung nach Weimar. Es ist die Zeit, in der Goethe zu dem vollen Bewußtsein seines Genies gelangte, das der „Goetz" und „Werther" zugleich

dem gesamten Deutschland verkündeten; die Zeit, von der es im Vorspiel zum Faust heißt:

> „Da ich noch selbst im Werden war,
> Da sich ein Quell gedrängter Lieder
> Ununterbrochen neu gebar,
> Da Nebel mir die Welt verhüllten,
> Die Knospe Wunder noch versprach,
> Da ich die tausend Blumen brach,
> Die alle Thäler reichlich füllten."

und von der er in „Dichtung und Wahrheit" sagt: „Als Bestätigung meiner Selbständigkeit fand ich mein produktives Talent, es verließ mich seit einigen Jahren keinen Augenblick, in jeder Zeit konnte man von mir fordern, was man wollte, ich war stets bereit und fertig." Und ein andermal: „Ich war dazu gelangt, das mir innewohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten, um so mehr, als ich darauf gewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen. Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden: aber am Freudigsten und Reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor." Und welch lodernbes Feuer in diesen Liedern, welche verwegene Glut! Wenn er ruhelos in Sturm und Unwetter die Gegend um Frankfurt durchschweifend des „Wandrers Sturmlied" leidenschaftlich vor sich hersummt, oder wenn er im „Schwager Kronos" den Zeitgeist anruft, der in sausender Fahrt ihn durch das Leben reißt, oder endlich, wenn er in dem Monolog des Prometheus den Göttern himmelstürmenden Trotz entgegenschleudert. Und das alles doch nur ein Niederschlag aus vollstem, überschwänglich reichem Leben, reich an den frischesten und köstlichsten Freuden, reich an mancher tiefgreifenden Qual und an leidenschaftlichen Schmerzen. Und noch hinreißender als Goethe, der Dichter, war Goethe, der Mensch! Er war

seines Triumphes überall sicher und zwang die Feinde wie die Freunde zu einmütiger, freudiger Bewunderung. Er selbst gesteht von sich: „Ich habe niemals einen präsumtuöseren Menschen gekannt, als mich selbst. Man hätte mir eine Krone aufsetzen können, und ich hätte gedacht, das verstehe sich von selbst."

In dem Vollgefühl, das Höchste leisten zu können, ergriff Goethe den Stoff der Faustdichtung und verlieh dem Plan in seinen Grundlinien von vorneherein die weiteste Ausdehnung: nicht nur mit dem eigenen Pulsschlag belebte er seinen Helden und trug viel von dem eigenen Erleben in ihn hinüber, er bestimmte das Gedicht dazu, die eigene Entwickelung, wie sie in großen, idealen Zügen ihm vorschwebte, seinen Helden durchkämpfen zu lassen. Freilich in der kühnen und freien Symbolik lebensvollster Poesie, in gegenständlicher, nach ihrem eigenen Gesetz sich vollziehender Dramatik! Sein Faust ist ihm eine selbständige dichterische Gestalt mit bestimmter historischer Lokalfärbung, die sorgfältig festgehalten wird. Damit erwuchs die Aufgabe, zugleich eine zweite Entwickelung darzustellen: die große Wandlung der Zeiten von dem aufblitzenden Dämmerschein und der chaotischen Gärung der Ideen des sechzehnten Jahrhunderts zu dem helleren Lichte und der festeren Gestaltung einer Gedankenwelt, wie sie Goethe selbst heraufzuführen sein ganzes Leben mit allen Kräften bemüht war, in ihrer Vollendung sie prophetisch vorausverkündigte. So gehen gleichsam zwei Gedankenreihen in Goethes Faustdichtung neben einander her, die durch die Kunst des Dichters auf das innigste mit einander verwebt sind; jedoch tritt der Natur der Sache nach in dem ersten Teile das individuelle Element viel stärker, zeitweise ausschließlich in den Vordergrund, während in dem zweiten das typisch Allgemeine, Ideelle weit überwiegt.

Wer möchte die tief begründete Verwandtschaft verkennen zwischen der Wandlung des Goetheschen Faust von philosophischer Spekulation und schönheitsdurstigem Genießen, von überlegener, überall unbefriedigter Kritik zu politischer That und ökonomischem Schaffen in großem Stile und andererseits der nationalen Entwickelung unseres Volkes, wie sie das letztverflossene Jahrhundert aufweist! Auch hier die Wendung von der Ideologie zur That, von der Philosophie, Aesthetik und Kritik zur fruchtbaren Wissenschaft, zu wirthschaftlichem Ringen und zur angespanntesten Arbeit am Bau des Staates und der Gesellschaft!

Uebersehen wir heute die deutsche Geschichte seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, so scheint in der drängenden Fülle gewaltiger Kräfte ein einfaches Gesetz organischer Entwickelung sich zu bewähren. Jede große Idee, die bestimmt ist, weltgeschichtliche Formen zu schaffen, zeigt, ihrem geheimnisvoll übersinnlichen Ursprunge gemäß, ihre Macht zuerst in den Gemütern: dunkle und heftige Erregung ergreift die Empfindungen und dehnt sich weithin über verwandte Gebiete aus, bis in den bevorzugtesten Seelen das Gefühl sich klärt, zu bestimmtem Ausdruck und so der Gesamtheit zum Bewußtsein gelangt. Dann wird der Inhalt dieses Gefühls ein Gegenstand der theoretischen Erkenntnis, bis in die äußersten Konsequenzen prüft die forschende Vernunft sein Wesen und seine Wirkenskraft, und indem der Verstand die gewonnenen Resultate mit dem Bestehenden vergleicht, ergiebt sich ihm für dieses der Maßstab der Kritik und für jene die Grenze ihrer möglichen Verwirklichung. Von da ab ist die Bereitschaft vorhanden, daß der S i n n und der B e g r i f f sich in die T h a t wandelt: es fehlt nur noch das Haupt und der Arm, der leitende Wille und die ausführende Kraft.

In der ästhetischen Erziehung, die von der litterarischen

Epoche des vorigen Jahrhunderts ausgegangen ist, war doch die nationale Idee die im tiefsten Grunde wirksame und bestimmende. Ein Gefühl der Scham, daß die deutsche Sprache und der deutsche Geist hinter der Entwickelung der Nachbarnationen zurückgeblieben sei, richtet zuerst das allgemeine Interesse und Streben auf die Herstellung ebenbürtiger Leistungen der redenden und dichtenden Kunst. Die Bewegung hat lange Zeit etwas scheinbar äußerlich Gemachtes und Absichtliches an sich, aber der genaueren Untersuchung entdeckt sich, daß ihre eigentliche Kraft in einem gleichsam instinktiv auftretenden, gemeinsamen Zuge wirksam ist, durch den damals alle geistig Regsamen sich von selbst auf dem Felde der litterarischen Produktion oder doch in der lebhaftesten Anteilnahme daran zusammenfanden. Und je mehr nun Kunsteinsicht und Technik fortschreiten, desto freier, schwungvoller, reicher und bestimmter tritt in der Dichtung der Ausdruck derjenigen Empfindungen und Gesinnungen hervor, die in ihrer spezifischen Ausprägung als seine nationale Eigenart aufnehmen zu können der Deutsche sich mit Stolz bewußt ward: in Klopstocks Liedern das zugleich zarte und mächtige Naturgefühl, das reine und innerlich freie Gottesbewußtsein, ideale Freundschaft und Liebe, begeistertes Vaterlandsgefühl; in Lessings Dramen der unbestechliche Wahrheitssinn, die heitere Klarheit des Gemüts und jene eigenartige Mischung von Stolz und Weichheit, von warmem Gefühl und rauher Kraft, die den Charaktertypus seiner Helden bildet.

Es war um den Beginn des letzten Viertels des Jahrhunderts, unter der gleichzeitigen starken Einwirkung der verschiedenartigsten Einflüsse von außen her, als dieses neue Bewußtsein des wiedergewonnenen ureigenen Fühlens, das seiner selbst gewiß alles aus sich selbst zu erfassen und zu schaffen kräftig zu sein meinte, sich in der aufstrebenden Ge-

neration zu einer Art von Paroxysmus steigerte, zu einer Gärung, in der ein leidenschaftlicher Unmut gegen alles Bestehende sich mit dem stürmischen Drange verband, die Dinge einzig und allein nach jener neuen Gefühlsweise gestaltet zu sehen.

In keinem hat sich dieser Prozeß mit der Kraft und zugleich mit der Reinheit vollzogen wie in Goethe! Vermöge der ursprünglichen Richtigkeit und Gesundheit seines Fühlens, Anschauens und Erkennens, die das Wesen seines Genies bildeten, und vermöge der unvergleichlichen Selbstzucht, die er von Jugend an zu üben verstand, gelangte er früh zu einer vollkommenen und bewußten inneren Klärung, die ihn während eines langen und überschwänglich reichen Lebens befähigte, auf allen Gebieten dem Empfinden seines Volkes nicht nur für seine Gegenwart, sondern auch für die ferne Zukunft als Führer zu dienen.

Es war eine der günstigsten Fügungen, die ihn zu Ende des Jahres 1775 die Enge seines Advokatenberufs in der väterlichen Reichsstadt mit der Stellung vertauschen ließ, die er seitdem an dem Hofe des Herzogs von Weimar einnahm. Je mehr man sich in das Studium der zehn Jahre von seinem Eintritt in Weimar bis zu seiner italienischen Reise vertieft, desto mehr erstaunt man über die Breite und Tiefe, die er dieser wichtigsten und entscheidendsten Epoche seines Lebens zu verleihen gewußt hat. Es läßt sich nichts anziehenderes denken, als die genaueste Betrachtung dieser Zeit, für deren Kenntnis uns ein überreiches Material vorliegt; außer einer sehr großen Anzahl von Briefen haben wir Goethes Tagebücher aus diesen Jahren und eine Menge ergänzender Mitteilungen. Mit sorgfältigster Benutzung der zu Gebote stehenden Geschäftsakten hat uns Adolf Schöll ein detailliertes Bild von Goethes amtlicher Thätigkeit während jener Epoche in einer ausgezeichneten Arbeit vor Augen gestellt.

Selbst noch ein Jüngling, aber schon im vollen Sonnenscheine des Ruhms, kam Goethe an den Hof des um acht Jahre jüngeren Herzogs, der in allen Dingen sich ihm mit voller, ungestümer Seele hingab. Es schien, als ob alle seine Ideale hier unmittelbar ins Leben hinübergeführt werden sollten, als ob „sein sehnend Hoffen, dem höchsten Wunsche traulich zugerungen, Erfüllungspforten fände flügeloffen"! Eine „freie Akademie höherer Cultur" sollte dieser Hof werden, wo die Besten der Zeit sich zum edelsten gemeinsamen Wirken zusammenfänden.

Wie bald erfuhr er die ewige Feindschaft zwischen dem Ideal und dem Leben! Aber statt unmutig gegen die Beschränkung aufzuschäumen, lernte er mit festem und klarem Sinn die Grenze erkennen, bis zu welcher angespannte Thätigkeit erfolgreich vorzubringen vermag, und früh entnahm er eines der Hauptgesetze seines Handelns der großen Wahrheit, daß in der Phantasievorstellung des erfüllten Ideals eins der gefährlichsten Hindernisse für die täglich erreichbare Verbesserung des Vorhandenen liegt. So ist es eigenste Erfahrung, wenn er später seinen Faust im zweiten Monologe des ersten Teiles das unruhige Wogen jener inneren Kämpfe ausdrücken läßt:

> Wer lehret mich? Was soll ich meiden?
> Soll ich gehorchen jenem Drang?
> Ach, unsre Thaten selbst, so gut als unsre Leiden,
> Sie hemmen unsers Lebens Gang.
> Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
> Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an;
> Wenn wir zum Guten dieser Welt gelangen,
> Dann heißt das Beßre Trug und Wahn.
> Die uns das Leben gaben, herrliche Gefühle,
> Erstarren in dem irdischen Gewühle.

Aber er selbst überwand diese Enttäuschungen ohne Bitterkeit; zu Ende 1782 schreibt er an seinen Freund Knebel:

„Der Wahn, die schönen Körner, die in meinem und meiner Freunde Dasein reifen, müßten auf diesen Boden gesät, und jene himmlischen Juwelen könnten in die irdischen Kronen dieser Fürsten gefaßt werden, hat mich ganz verlassen, und ich finde mein jugendliches Glück wieder hergestellt. Wie ich mir in meinem väterlichen Hause nicht einfallen ließ, die Erscheinungen der Geister und die juristische Praxin zu verbinden, eben so getrennt laß ich jetzt den Geheimderath und mein andres selbst, ohne das ein Geheimderath sehr gut bestehen kann. Nur im innersten meiner Pläne und Vorsätze und Unternehmungen bleib ich mir geheimnisvoll selbst getreu und knüpfe so wieder mein gesellschaftliches, politisches, moralisches und poetisches Leben in einen verborgenen Knoten zusammen. Sapienti sat." Und ein andermal an denselben nach einer Andeutung der ihn umgebenden Schwierigkeiten: „Doch ist meine Tenacität unüberwindlich und da es mir gelingt mich täglich mehr einzurichten und zu schicken, so werd ich auch täglich zufriedener in mir selbst. Ich danke Gott, daß er mich bei meiner Natur in so eine eng-weite Situation gesetzt hat, wo die mannigfaltigen Fasern meiner Existenz alle durchgebeizt werden können und müssen." Inmitten des buntesten, reichbewegtesten Lebens bewahrte er bei voller Hingabe an die Dinge die klarste Besonnenheit, blieb sich selbst getreu und verlor die Ziele seiner unglaublich mannigfaltigen Thätigkeit nie aus dem Auge. Keinem andern Dichter ist die Gunst, das Leben so in allen seinen Schichten kennen zu lernen, zu teil geworden, aber keiner hätte auch wie er diese Aufgabe bewältigen können.[1]) „Aufgenommen

---

1) Vgl. A. Schöll: „Goethe in Hauptzügen seines Lebens und Wirkens". Gesammelte Abhandlungen, Berlin, 1882, in dem Aufsatz: „Goethe als Staats- und Geschäftsmann"; S. 125 ff.

bei dem jungen Regenten als der Liebling, dem Alles gezeigt wurde: Hof und Gesellschaft, Wälder und Burgen, theilgegeben ward an Allem: Festen und Jagden, Rath und Regiment, und dessen Antheil Allem die Weihe geben sollte, wurde der Frankfurter Doctor sofort in einen Spielkreis der mannigfaltigsten Bewegung gezogen.“ „Als Freund Karl Augusts wurde er mit den benachbarten Herrschaften und Fürsten in freundlichen Verkehr gesetzt, als des Herzogs Gefährte besuchte er Friedrichs des Großen Hof und Residenz, den Hof von Braunschweig und eine Reihe süddeutscher. Er kam Generalen, Staatsmännern, Personen von viel Welt, kam der höheren Gesellschaft ganz nahe, ohne daß er darin etwas Anderes zu suchen hatte als die unbefangene Empfindung, welches in den Gruppen und Einzelfiguren dieser Schicht die Phase des Menschlichen sei. Nicht minder erhielten ihn die Besuche mit dem Herzog und Aufträge von ihm in Berührung mit Gelehrten und Künstlern fern und nah, mit den Wegen solcher, die einen Bezirk der Wirkung sich bereits erobert und wieder mit den Anfechtungen Ringender, mit Bildnern, Malern, die er zu bemerken, mit Musikern, Schauspielern, Sängerinnen, Tänzern, für die er zum Theil den Direktor zu machen hatte. Dazwischen fielen Kourierritte mit dem Herzog jetzt zur Leipziger Messe, jetzt ins preußische Heerlager; dann wieder Landfahrten zu bürgerlichen und bäuerlichen Festen, zur herben Lust der Winterjagd oder thätigen Nothhilfe in Feuersbrünsten, zur Wirthschafts-Inspektion oder fröhlichem Waldleben unter Hirten, Gärtnern, Jägern zwischen Schützenlauben und Köhlerhütten.“

Dazu nun der vertraute stille Umgang mit der Natur, der ihn schon damals zur emsigsten wissenschaftlichen Erforschung ihrer Erscheinungen führte bis zum unmittelbaren Anschauen ihrer innersten Gesetze. So schreibt er im Jahre

1786 an die Frau von Stein: „Am meisten freut mich jetzt das Pflanzenwesen, das mich verfolgt, und das ists recht wie einem eine Sache zu eigen wird. Es zwingt sich mir alles auf, ich sinne nicht mehr darüber, es kommt mir alles entgegen und das ungeheure Reich simplificirt sich mir in der Seele, daß ich bald die schwerste Aufgabe gleich weglesen kann. Wenn ich nur jemanden den Blick und die Freude mittheilen könnte, es ist aber nicht möglich. Und es ist kein Traum, keine Phantasie; es ist ein Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit der die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das mannigfaltige Leben hervorbringt. Hätt' ich nur Zeit in dem kurzen Lebensraum, so getraute ich mich es auf alle Reiche der Natur — auf ihr ganzes Reich — auszudehnen."

Auf solchem Grund der Lebens- und Natur-Erfahrung, wie sie in reiner und höchst energisch bewegter Seele von ihm aufgenommen wurde, baut er die Zauberwelt seiner Dichtung auf. Denn zu derselben Zeit war er zur bestimmtesten Erkenntnis der Kunstgesetze und zur sicheren Beherrschung ihrer Formen vorgeschritten: es drängte ihn, diesen ganzen reichen Gewinn nun losgelöst von allem Beengenden in ruhiger Sammlung und im Anschaun der vollkommensten Kunstgebilde zu befestigen, zu ordnen und im höchsten Schaffen zu verwerten. Das alles brachte ihm die italienische Reise. Und wenn er damals in Rom seinem Faust den herrlichen Monolog „In Wald und Höhle" hinzufügte, Faustens feurigen Dank für Alles, was der „Erdgeist", den er einst beschworen und der ihn damals zurückwies, ihm nun doch so reich gewährt hat, so ist das wieder ein aus tiefster Brust hervordringendes Selbstbekenntnis des Dichters, unmittelbar der eben mitgeteilten Stelle aus dem Brief an Frau von Stein sich anschließend:

Erhabner Geist, Du gabst mir, gabst mir Alles,
Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet,
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst Du nur,
Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freunds, zu schauen.
Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.
Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme, quetschend, niederstreift,
Und ihren Fall dumpf hohl der Hügel donnert,
Dann führst Du mich zur sichern Höhle, zeigst
Mich dann mir sebst, und meiner eignen Brust
Geheime tiefe Wunder öffnen sich.
Und steigt vor meinem Blick der reine Mond
Besänftigend herüber, schweben mir
Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch
Der Vorwelt silberne Gestalten auf
Und lindern der Betrachtung strenge Lust.

Von Rom aus schrieb Goethe damals, daß „er sich hier wiedergefunden habe als Dichter“, und ein andermal: „ich fühle, daß sich die Summe meiner Kräfte zusammenschließt und hoffe noch etwas zu thun“.

Aber wenn die ersten zehn Weimarer Jahre auch reich genug an den schönsten Dichtungen gewesen waren, daß ein ganzes Dichterleben daran seinen köstlichsten Schmuck haben könnte, so hatte der Schwerpunkt seiner Thätigkeit doch jene ganze Zeit über in der intensiven Teilnahme an der Staatsverwaltung gelegen. Von Anfang an hatte er sein Augenmerk auf die genaueste Durchmusterung des Landes gerichtet und auf seinen vielen Hin- und Herreisen, die oft nur zu

diesem Zweck unternommen wurden, sich die umfassendste Kenntnis des Landes und seiner Bedürfnisse angeeignet. Er war es, der unter großen Mühen die Wiederaufnahme des Ilmenauer Bergwerks zuwege brachte; gleichzeitig wurden mit einem sachkundigen Freunde, dem Landeskommissarius Batty, landwirtschaftliche Verbesserungen beraten und nach dem Muster anderer Staaten Maßregeln vorbereitet, die Erleichterung der Bodenverwertung, Pachtordnung, Güterzerschlagung und ähnliche Einrichtungen betreffend.[1]) Dabei war als sein eigentliches Decernat ihm die Rekrutenaushebung und die Militär-Oekonomie zugefallen, in der so gründlich von ihm aufgeräumt wurde, daß er einen hinderlichen Amtsgenossen austrieb und die Arbeit sich selber sauer werden ließ, ferner die Inspektion der Straßen und Wegebauten. Bei dem umfassenden Blick, der ihm eigen war und bei der Genauigkeit seiner Arbeit gewann er in wenigen Jahren die völlige Einsicht in die Fehler und Mißbräuche der Kammerverwaltung, das ist der Oekonomie des landesfürstlichen Vermögens und der Domänenwirtschaft, des Rechnungswesens der Landesjustiz und Administration, so weit sie aus jener zu bestreiten waren; bei der eigentümlichen Kompliziertheit des Weimarer Landes, das aus vier getrennten Regierungen mit eigenen Ständen, gesonderten Etats und Steuerkollegien bestand, eine höchst schwierige Sache. Das Resultat war die Ausarbeitung eines exakten Reformplanes, von dessen Durchführbarkeit und Notwendigkeit er in vielen langen Gesprächen den Herzog überzeugte. Im Frühjahr 1782 wurde der völlig unfähige Kammerpräsident von Kalb entlassen und Goethe mußte auf Verlangen des Herzogs seine Stelle einnehmen. „Es ist vorüber“, schrieb er damals an Knebel,

1) Vergl. Schöll a. a. O. S. 107 ff.

„nun habe ich von Johanni an zwei volle Jahre aufzuopfern, bis die Fäden nur so gesammelt sind, daß ich mit Ehren bleiben oder abdanken kann. Ich sehe aber auch weder rechts noch links, und mein altes Motto wird immer wieder über eine neue Expeditionsstube geschrieben: Hic est aut nusquam quod quaerimus.“ Es ist derselbe Grundsatz, den er später in seinem „Wilhelm Meister“ dem Baron Lothario in den Mund legt, der, nachdem er in seiner Jugend die Verwirklichung seiner Ideale in Amerika gesucht hat, nun heimgekehrt sich der Bewirtschaftung seiner Güter und der Verbesserung des Loses seiner Gutseingesessenen widmet und zur Richtschnur sich den Satz gemacht hat: „Hier oder nirgends ist Amerika“; oder, wie dieser ihn mit Beziehung auf seinen Schwager, den pietistischen Grafen, ausdrückt, der sein Vermögen der Brudergemeinde vermacht hat: „Hier oder nirgends ist Herrnhut!“ Und eben dahin zielt es, wenn Goethe einmal in seinem Tagebuch aufzeichnet (26. 2. 1780): „Die Sachen haben kein Detail, sondern jeder Mensch macht sich darin sein eigenes“.

Merkwürdig ist überhaupt dieses Tagebuch, in dem man dichterisch geniale Expectorationen erwarten möchte, und in dem weitaus die Betonung des ökonomischen Gesichtspunktes überwiegt. So heißt es im November 1777: „Heiliges Schicksal Du hast mir mein Haus gebaut und ausstaffirt über mein Bitten, ich war vergnügt in meiner Armut unter meinem halbfaulen Dache, ich bat Dich mirs zu lassen, aber Du hast mir Dach und Beschränktheit vom Hause gezogen wie eine Nachtmütze. Lass mich nun auch frisch und zusammengenommen der Reinheit genießen. Amen, Ja und Amen winkt der erste Sonnenblick. Acht in der Haushaltung keinen Ritz zu eng, eine Maus geht durch.“ Und zu Anfang Februar 1778: „Diese Woche viel auf dem

Eis, in immer gleicher, fast zu reiner Stimmung. Schöne Aufklärung über mich selbst und unsere Wirthschaft. Stille und Vorahnung der Weisheit. Immer fortwährende Freude an Wirthschaft, Ersparniß, Auskommen. Schöne Ruhe in meinem Hauswesen gegen vorm Jahre. Bestimmteres Gefühl von Einschränkung und dadurch der wahren Ausbreitung." Aehnliche Aeußerungen begegnen unaufhörlich; dieses Gefühl für Ordnung und „Reinheit", wie Goethes Lieblingsausdruck lautet, erstreckt sich bis auf die Regelung der Diät, der oft in diesem Sinne Erwähnung gethan wird. Höchst bezeichnend für Goethes Dichtungsweise gemahnt dieses Tagebuch aus den zehn Weimarer Jahren auf das nachdrücklichste an seinen um dieselbe Zeit entstehenden Tasso; ich meine insofern, als alle jene Eigenschaften, deren Mangel der ausschließlich poetischen Natur Tassos verhängnisvoll wird, Sinn für praktisch-ökonomische Ordnung, Achtsamkeit und feste Zucht in der täglichen Lebensführung, bei seinem Dichter als die Gegenstände immerwährender sorgfältiger Selbstbeobachtung und -Erziehung erscheinen. Noch eine der charakteristischsten Aeußerungen der Art ist aus dem Januar 1779: „D. 13. Die Kriegs-Commission übernommen; erste Session. Fest und ruhig in meinem Sinnen und scharf. Allein dies Gefühl diese Tage her. Mich drin gebadet, und gute Hoffnung, in Gewißheit des Ausharrens. Der Druck der Geschäfte ist sehr schön der Seele, wenn sie entladen ist, spielt sie freier und genießt des Lebens. Elender ist nichts als der behagliche Mensch ohne Arbeit, das schönste der Gaben wird ihm ekel. Schwierigkeiten, irdische Maschinen in Gang zu setzen, auch zu erhalten. Lehrbuch und Geschichte sind gleich lächerlich dem Handelnden. Aber auch kein stolzer Gebet als um Weisheit, denn diese haben die Götter ein für allemal den Menschen versagt. Klugheit theilen sie aus,

dem Stier nach seineu Hörnern und der Katze nach ihren Klauen, sie haben alle Geschöpfe bewaffnet.“ Und dazu dann unmittelbar die Bemerkung: „Daß ich nur die Hälfte Wein trinke, ist mir sehr nützlich, seitdem ich den Caffee gelassen die heilsamste Diät.“ Oder ein andermal: (7. 8. 1779): „Gott helfe weiter und gebe Lichter, daß wir uns nicht selbst so viel im Wege stehen, lasse uns vom Morgen zum Abend das Gehörige thun und gebe uns klare Begriffe von den Folgen der Dinge, daß man nicht sei wie Menschen, die den ganzen Tag über Kopfweh klagen und gegen Kopfweh brauchen und alle Abend zu viel Wein zu sich nehmen. Möge die Idee des Reinen, die sich bis auf den Bissen erstreckt, den ich in den Mund nehme, immer lichter in mir werden.“

Wenn jemals bei einem Menschen, so ist bei Goethe das paradoxe Wort eine Wahrheit gewesen: „Das Genie ist der Fleiß!“ Die wenigen Striche, die hier zu einem Bilde seines rastlosen Schaffens vereinigt wurden, geben es noch lange nicht vollständig, auch nicht für jene Zeit; während sein Inneres ganz der Kunst und Wissenschaft hingegeben war, und während er seine Zeit und Kraft überwiegend den Geschäften opferte, besaß er zugleich die Leichtigkeit des Schaffens, die zahlreich das Jahr über wechselnden Festlichkeiten des Hofes mit dem unvergänglichen Schmuck seines Geistes auszustatten, fand er die Muße zum eingehenden Gespräch und zu einem weit ausgedehnten Briefwechsel, blieb ihm endlich, was ihn nicht am wenigsten ehrt und schmückt, die Freudigkeit ratender und thätiger Hilfsbereitschaft für eine ganze Reihe unglücklicher und bedürftiger Existenzen, deren Schicksal auf lange Zeit an seines zu knüpfen er nicht müde wurde.

Dieser Heros des Geistes war ein Mann der That, wenn es je einen gegeben hat, von frühester Jugend hatte

sein Geist diese Richtung bekommen; sie konsequent mit unermüdlichem Streben, sei es auch durch Irrungen hindurch, zu verfolgen, war die Aufgabe seines Lebens.

So ist es lediglich natürlich, daß das Evangelium der schaffenden und erlösenden That den Angelpunkt der Dichtung bildet, die ihn durch sein ganzes Leben begleitete und den Inhalt dieses ganzen Lebens in sich aufzunehmen von vorneherein bestimmt war. Und nicht anders konnte der Dichter, nicht anders sein Entwickelungsgang beschaffen sein, damit diese Dichtung nicht nur den Inhalt seines Lebens umfaßte, sondern als unvergängliches Gefäß den besten Lebensgehalt seiner Nation umschließen konnte. Daher ihre übermächtige Gewalt nicht nur über die wenigen, die sie ganz zu verstehen vermögen, sondern auch über die ungezählte Menge derer, die nur in dunkler Ahnung ihren Wert empfinden.

IV.

Der „Urfaust“.

Erdgeist und Mephistopheles.

Seit den Straßburger Tagen „klang und summte die bedeutende Puppenspielfabel des Faust gar vieltönig in mir wieder“, erzählt uns Goethe von jener Zeit. „Nun trug ich diese Dinge, sowie manche andere, mit mir herum und ergetzte mich daran in einsamen Stunden.“ Kaum nach Frankfurt zurückgekehrt, im Jahre 1771, beginnt er die Arbeit am Faust, eine sehr intensive Arbeit, denn in den folgenden vier Jahren 1771 bis 1775, bis zur Weimarer Epoche, ist nach Goethes wiederholtem und unanfechtbarem Zeugnis der umfassende Plan für die gesamte Faustdichtung geschaffen. Mag das immerhin ein Entwurf in den weitesten Umrissen gewesen sein, er ist, wie Goethe selbst es immer wieder klärstens verkündet, durch die ganze, sein Leben umfassende Ausarbeitung hin festgehalten worden. Große Partieen des ersten Teiles, der erste Monolog, die Schülerscene, wohl die gesamte Gretchentragödie wurden „gleich so ohne Concept hingeschrieben“. Um die Mitte der siebziger Jahre beginnt in Deutschland das Gerücht laut zu werden von dem Faust-Drama, das man von Goethe zu erwarten habe, und das die bevorzugten Freunde, denen er daraus gelesen und mitgeteilt hatte, nicht genug zu rühmen wußten.

Aber erst im Jahre 1808 ist der erste Teil, wie wir ihn jetzt haben, erschienen; bis dahin hatte man sich mit

einem Fragmente begnügen müssen, und auch dieses war von Goethe erst 1790 veröffentlicht. Dieses Fragment von 1790, das nicht einmal die Hälfte des ersten Teiles enthält, ist noch immer im Wesentlichen nur der Faust des jugendlichen Goethe, der Faust der Sturm- und Drang-Periode. Von einigen Scenen wissen wir, daß sie während der italienischen Reise ausgearbeitet sind, womit keineswegs entschieden ist, ob ihnen ihre Stelle im Urentwurf nicht schon bestimmt war; es sind die Scenen in der Hexenküche und der Monolog „in Wald und Höhle". Andrerseits enthielt das Fragment nicht einmal die ganze, schon längst vollendete Gretchen-Tragödie, sondern brach mit der Scene im Dome ab. Auch Valentins Ermordung fehlt noch; ebenso die Zueignung und die Vorspiele. Das „Fragment" beginnt mit dem ersten Monolog, der Beschwörung des Erdgeistes und dem Gespräch mit Wagner; dann setzt es mit Ueberspringung von fast 1200 Versen des jetzigen ersten Teiles, mitten in der großen Unterredung Fausts mit Mephistopheles ein, die auf den Pakt folgt. — Die Begier, mit Bestimmtheit zu erfahren, was Goethe vom Faust im Jahre 1775 fertig nach Weimar mitbrachte, wurde durch die Oeffnung des Weimarer Archives nicht befriedigt. Doch war der Zufall uns günstig.

Durch E. Schmidts glücklichen Fund wissen wir jetzt von einer Anzahl von Scenen des Faust wenigstens das eine, daß sie Goethe in ihrer Urgestalt, sicherlich so wie sie in Frankfurt niedergeschrieben waren, im Kreise der Herzogin Amalie mitteilte, ja aus der Hand gab, daß sie also der ersten Epoche der Faustdichtung, den Jahren 1771 bis 1775, angehören. Damit ist natürlich nicht ausgemacht, daß nicht auch noch andre Scenen damals schon vollendet oder der Vollendung nahe waren; nur hat die Untersuchung für solche, bei denen gewichtige Gründe vorliegen, für sie ebenfalls eine

frühe Entstehung anzunehmen, den Nachweis zu führen, was den Dichter veranlassen mußte, sie vor der Hand noch aus dem Mitteilbaren auszuschließen.

Zu Anfang des Jahres 1887 fand Erich Schmidt in dem Nachlasse des Weimarischen Hoffräuleins Luise von Göchhausen in einem Sammelbande von „Auszügen, Abschriften und dergleichen“ die saubere und sorgfältige Kopie dieser ältesten Faustscenen in eine zusammenhängende Folge geordnet. Offenbar hat Goethe, was er von seinen Faust-Manuskripten zur Mitteilung, als in gewissem Sinne eine Einheit bildend, für geeignet hielt, so, aber auch eben nur so aus der Hand gegeben. Es ist kein Faust, sondern es ist die Gretchen-Tragödie aus dem Faust. Das eigentliche Faust-Thema ist nur in dem ersten Monolog angeschlagen und allenfalls in dem Beiwerk der Scene zwischen Mephistopheles und dem Schüler und in Auerbachs Keller; im übrigen giebt die Abschrift nur die Gretchen-Scenen, und zwar diese, bis auf den Tod Valentins, vollständig bis zum Schluß, immerhin also doch nur eine Strecke des Weges, wenn auch eine höchst wesentliche, den sich Faust von Mephisto führen läßt. Es kann aber kein Zweifel sein, daß auch in der ersten Konzeption des Faust für die Gretchen-Tragödie eben nur diese Stelle einer vorbereitenden Handlung in dem großen Plane des Dramas in Aussicht genommen war; auch im ersten Entwurf war schon die Einführung der Helena geplant, ihre Verbindung mit Faust, und zwar nicht als das letzte, sicher wirkende Mittel des Teufels, um seine Beute für die Hölle zu gewinnen, sondern ganz gewiß um Faust auf dem Höhenwege seiner Befreiung von Irrtum und niedrer Sinnlichkeit der Erlösung zuzuführen. Eine Menge von Scenen, die im „Urfaust“ fehlen, mußte geplant, in mehr oder minder deutlichen Umrissen geschaut, skizziert oder auch

nur angedeutet gewesen sein; zum mindesten mußte für das in der Ausführung noch ganz unbestimmt gelassene in dem großen und weiten Plane des Ganzen schon die Forderung entstanden sein, der Entwickelung zum Ziele hin diese oder jene Wendung zu geben. Ein solcher Sinn muß in Goethes öfter wiederholtem Wort, daß der Plan zum Faust im Großen und Ganzen von vorneherein feststand, gefunden werden, oder diese Worte hätten überhaupt keinen Sinn. Goethe sagt uns wiederholt und mit völliger Bestimmtheit, daß die großen Züge der Faustdichtung seinem jugendlichen Geiste schon sich klar vorzeichneten, daß die Ausführung freilich erst in den Epochen seines eigenen Lebens sich ergeben habe. Wir sind also keineswegs auf Hypothesen angewiesen, wenn wir es versuchen, jene großen Umrisse uns zu vergegenwärtigen. Was will die Kritik gegen Zeugnisse einwenden, wie neben vielen andern ein solches in Goethes Brief an W. von Humboldt vom 22. Oktober 1826 vorliegt, also aus dem Jahre, in dem der dritte Akt des zweiten Teiles, die Helena, erschien: „Es ist eine meiner ältesten Conceptionen, sie ruht auf der Puppenspiel-Ueberlieferung, daß Faust den Mephistopheles genötigt, ihm die Helena zum Beilager heranzuschaffen. Ich habe von Zeit zu Zeit daran fortgearbeitet, aber abgeschlossen konnte das Stück nicht werden, als in der Fülle der Zeiten, da es denn jetzt seine volle 3000 Jahre spielt, von Trojas Untergang bis zur Einnahme von Missolunghi."

Zuerst das wesentlichste: Faust geht nicht zu Grunde, sondern das rastlose Streben, das seinen Grundcharakter ausmacht, hebt ihn aus den Versuchungen, denen er zeitweise unterliegt, immer wieder empor, so daß er aus dem Niedrigen und Gemeinen sich zum Hohen und Edlen rettet. In dem Sagenstoffe, von dem Goethe sich ergriffen fühlte, ist „von

vorneherein" die Alternative gegeben: wird es dem Versucher gelingen, diese Seele zu gewinnen, oder wird dem Himmel dennoch Fausts unsterbliches Teil bewahrt bleiben. Die „Idee" der Wette um Fausts Seele nach Analogie des Hiobmotivs war in dem Stoffe gegeben, gleichviel ob Goethe sogleich daran dachte, sie ausdrücklich herauszuarbeiten, oder nur sie ihrem Inhalte nach durch die ganze Dichtung hin wirksam zu erhalten. Das allein Entscheidende bleibt immer, daß Goethe seinem Faust das eigene Jugendfeuer, die eigene prometheïsche Geisteskraft lieh, um ihn ins Leben hinein, durch das Leben hindurch und zum Siege über die Geist und Kraft, Streben und Hoffen vernichtende Alltäglichkeit des Lebens zu geleiten. Die alte Fabel wandelt sich ihm. Das Ungenügen in dem grübelnden, „die Elemente spekulierenden" Faust ist nicht Frevel und Vermessenheit, sondern es entspringt aus der Forderung nach höherem Vollbringen, reicherem Schaffen. Schon der Urfaust läßt, ebenso wie das Fragment von 1790, es mit voller Klarheit erkennen, daß Goethe in dem Ansatze des Faustproblems eine die gesamte Anlage des Planes umgestaltende Veränderung vornahm: sein Faust wird nicht durch den Durst nach Erkenntnis aus dem gewohnten Sinnen und Forschen seines stillen Museums auf das ungewisse Meer der Versuchungen hinausgetrieben, sondern durch den unbezähmbaren Lebensdrang, erfahrend und kämpfend, leidend und handelnd des Welttreibens Meister zu werden. Hierin liegt das Programm für die ganze Dichtung, von der uns der Urfaust freilich nur einzelne Etappen der Entwickelung zeigt: den exponierenden Monolog, die Beschwörung des Erdgeistes, Faust mit Mephistopheles verbunden — nicht die Schließung des Paktes selbst — und durch ihn in das Leben eingeführt, in dessen gefährlichste Versuchungen er mit den neuerwachten Trieben des Jünglings

sich verstrickt. Das so lange versäumte Leben muß von neuem begonnen, die verlorene Jugend eingeholt, ihre Stürme müssen überdauert, alle die Schläge und Prüfungen der allmächtigen Zeit, die den Jüngling zum Manne schmiedet, müssen ertragen werden, bis der Sinn und die Kraft den schwereren Aufgaben zugereift sind, deren Lösung unternommen und gewonnen werden muß, bis es endlich gelingt, das Unvergängliche zu schaffen, bis die überschäumende Kraft ihr Maß und Ziel gefunden, sich nach allen Seiten entfaltet, ihren Träger geadelt und entsühnt hat. Dieser Dichtungsplan mußte mit dem Lebensplan des Dichters zusammenfallen, und so konnte seine Ausführung nicht anders als immer nur nach langen Stockungen vorrücken, wie jedesmal ein neu gewonnener Gipfel zur Rückschau und zu weiterem Umblick einlud und für die Darstellung das Vermögen gewährte.

Von der Art, wie im einzelnen jedoch diese Ausführung geplant war, wissen wir mit Bestimmtheit, daß, durch die Helena verkörpert, das klassische Altertum einen wichtigen, wenn nicht den wichtigsten Einfluß in der Bildungs- und Entwickelungsgeschichte des Helden gewinnen sollte, wie es solchen Einfluß in der Kulturgeschichte des deutschen Volkes und in dem Leben seines größten Dichters thatsächlich geübt hat. Daß der Held durch allerlei niedere und mittlere Lebenskreise hindurch, zuletzt in die höchsten einzuführen war, lag in der Fabel des Volksbuches vorgezeichnet.

Die Scenen des Urfaust verraten uns nun aber von dem ursprünglichen Gesamtplane noch mehr. Die tiefsinnigste und bedeutendste Intention Goethes für die Bewältigung des Faustproblems, für die Ueberwindung grade der Schwierigkeit, an der Lessing gescheitert war, ist im Urfaust schon vollkommen klar vorgebildet und mit Händen zu greifen. Was sollte diesem von Grund aus geänderten Faustplan der

Teufel? wer wollte glauben, oder wer könnte glaublich machen, daß Goethe zu irgend einer Zeit das Motiv des Teufelspactes in anderm Sinne für seine Dichtung ergriffen hätte, als um darin die dramatisch wirksamste und brauchbarste Einkleidung für den Inbegriff von Verführungen und Verirrungen zu gewinnen, die sein Faust bei der Vertauschung seiner Studierstube mit dem Kampfplatze des genießenden und thätigen Lebens durchmachen und überwinden sollte? Für die dramatische Technik war es ihm unentbehrlich, darüber konnte Goethe sich keinen Augenblick täuschen, wie es Lessing mit seiner Idee eines „bürgerlichen" Faust zum unheilbaren Schaden des lange gehegten Lieblingsprojektes gethan hatte. Aber freilich mußten dieselben Erwägungen, die Lessings Pläne zwiespältig machten und schließlich lähmten, ihm „von vorneherein" gebieterisch die Aufgabe stellen, die hergebrachten Vorstellungen, die sich mit jenem Motive verknüpften, aufzuheben und an ihre Stelle einen neuen Inhalt zu setzen, eine neue Figur mit neuen Zügen zu erschaffen, wie sie durch die von Grund aus veränderte Auffassung des Faustproblems bedingt war. Die Aufgabe selbst also ist sehr klar zu bezeichnen: es galt die Figur des Teufels mit allem, was äußerlich daraus sich ergiebt, dramatisch festzuhalten, sie aber dergestalt zu modificieren und zu charakterisieren, daß sie dem eindringenden Verständnis nicht nur, sondern ebenso schon dem bloßen poetischen Empfinden als ein Symbol der Lebensmächte sich darstellte, denen nach Goethes Anschauungsweise das mittelalterliche Phantom in seinem Grund und Wesen eigentlich entstammt. So klar und einfach die Aufgabe lautete, so schwer war freilich ihre dichterische Durchführung; eine Schwierigkeit, durch die ganz allein schon die lange Stockung in der Ausarbeitung des ersten Teiles sich vollauf erklärt.

Nun sind aber schon in dem sogenannten „Urfaust" die beiden wichtigsten Positionen des Ansatzes zur Lösung der Aufgabe enthalten, ganz wie im Fragment von 1790, aber sie stehen vor der Hand noch unvermittelt nebeneinander: erst der Faust von 1808, der erste Teil des ganzen Gedichtes, giebt die Ausfüllung der Lücke, die von Anbeginn geplante, aber früher nur ganz fragmentarisch skizzierte Auswölbung des Ganzen auf dem Pfeilergrunde jener beiden Positionen. Auch für das Vorhandensein einer solchen Skizze in frühester Zeit giebt der Urfaust den unwiderleglichen Beweis.

Es fehlte hier zunächst die Zueignung, das Vorspiel auf dem Theater und der Prolog im Himmel; wie das Fragment von 1790 beginnt der Urfaust mit Fausts erstem Monolog, der Beschwörung des Erdgeistes und dem Gespräch mit Wagner, alles dieses mit sehr geringen Abweichungen von dem Fragment und dem Faust von 1808. Nun aber klafft eine weite Lücke; der zweite Monolog, der Entschluß zum Selbstmord und die rettenden Gesänge des Ostermorgens, ferner die köstlichen Scenen des Oster-Spazierganges, endlich der dritte Monolog Fausts im Studierzimmer, die Entpuppung des Mephistopheles aus dem Pudel, Fausts Pact mit Mephistopheles und die daran sich knüpfenden Gespräche, alles das fehlt, Einzelnes davon mag sich unter den alten Entwürfen schon befunden haben; namentlich weisen die Scenen des Oster-Spazierganges dem bei weitem größesten Teile nach in ihrer Urfrische und höchst individuellen und lokalen Gegenständlichkeit auf ganz frühen Ursprung hin. Ausgeführt und in den Zusammenhang eingepaßt hat sie der Dichter erst in den Jahren von 1797—1801; aber schon der Urfaust weist in einer seiner letzten Scenen darauf hin, daß sie in seinem Plane lagen. Auch die große Scene, worin der Pact zwischen Faust und Mephisto geschlossen wird, mit den daran

sich knüpfenden Gesprächen fehlt im Urfaust noch ganz; im Fragment setzt sie erst gegen den Schluß, ein beträchtliches Stück nach dem Abschluß der Wette und der Verschreibung ganz unvermittelt mit den Worten Fausts ein:

Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.

Auf die Unterredung mit Wagner folgt also im Urfaust unmittelbar die Schülerscene, die schon hier, wie später, keinen andern Zweck hat und haben kann, als die Eigenart zu illustrieren, wie sie Goethe seinem Mephistopheles erteilen wollte, und wie sie sich in den Scenen der Gretchen-Tragödie fortsetzt und ergänzt. Hier ist der satirische Discurs über das Collegium logicum und die „Metaphisick", ebenso das sarkastische Practicum für den zukünftigen Mediziner, ferner die verfängliche Stammbuchwidmung vollständig enthalten, es fehlt die tiefer einschneidende Satire auf die Jurisprudenz und die Theologie; dafür giebt der Beginn eine längere Belehrung des Schülers über seine ersten und wichtigsten akademischen Pflichten, Wahl des Logis und der Kost und sonstiges Wohlverhalten nach dem Belieben der Herren Professores, alles im derbsten mephistophelischen Kraftstil und unverkennbar nach den recht unliebsamen Reminiscenzen der Leipziger Fuchssemester:

Mephisto: Zuerst, wo werdet ihr logieren?
Das ist ein Hauptstück!
Student: Wolltet mich führen,
Bin wahrlich ganz ein irres Lamm.
Mögt gern das gute so allzusamm,
Mögt gern das böse mir all vom Leib,
Und Freyheit, auch wohl Zeitvertreib,

Mögt auch dabei studieren tief,
Daß mir's über Kopf und Ohren lief!
O Herr helft daß meiner Seel
Am guten Wesen nimmer fehl.

Mephisto: (kratzt sich) Kein Logis habt ihr? wie ihr sagt.

Student: Hab noch nicht 'mal darnach gefragt.
Mein Wirthshaus nährt mich leiblich gut,
Feines Mägdlein drinn aufwarten thut.

Mephisto: Behüte Gott das führt euch weit!
Caffee und Billard! Weh dem Spiel!
Die Mägdlein ach sie geilen viel!
Vertripplistreichelt eure Zeit.
Dagegen sehn wirs leiblich gern,
Daß alle Studiosi nah und fern
Uns wenigstens einmal die Wochen
Kommen untern Absatz gekrochen.
Will einer an unserm Speichel sich lezzen
Den thun wir zu unsrer Rechten sezzen.

Student: Mir wird ganz greulich vorm Gesicht!

Mephisto: Das schadt der guten Sache nicht.
Dann forderſamst mit dem Logie,
Wüßt ich euch wohl nichts besseres hie,
Als geht zu Frau Sprizbierlein morgen
Weis Studiosos zu versorgen.
Hat's Haus von oben bis unten voll,
Und versteht weidlich was sie soll.
Zwar Noes Arche war saubrer gesacht,
Doch ists einmal so hergebracht.
Ihr zahlt was andre vor euch zahlten
Die ihren Nahm aufs — Haus mahlten.

Student: Wird mir fast so eng ums Herz herum
Als zu Haus im Colegium.

Mephisto: Euer Logie wär nun bestellt.
Nun euren Tisch für leiblich Geld!

Student: Mich dünkt das gäb sich alle noch,
Wer erst von Geists Erweitrung sprach!

Mephisto: Mein Schatz! das wird euch wohl verziehn,
Kennt nicht den Geist der Akademien.

Der Mutter Tisch müßt ihr vergessen,
Klar Wasser geschiedne Butter fressen.
Statt Hopfen Keim und jung Gemüs,
Geniessen mit Dank Brennnesseln süs,
Sie thun einen Gänse stuhlgang treiben,
Aber eben darum nicht bass bekleiben,
Hammel und Kalb führen ohne End,
Als wie unsres Herr Gotts Firmament.
Doch zahlend wird von euch ergänzt
Was Schwärmerian vor euch geschwänzt.
Müsst euren Beutel wohl versorgen,
Besonders keinem Freunde borgen
Aber redlich zu allen Maalen:
Wirth, Schneider und Professor zahlen.

Es folgt die Scene in Auerbachs Keller, die hier noch überwiegend in Prosa abgefaßt ist und in einem sehr wesentlichen Zuge von der späteren Fassung abweicht. Hier ist es Faust selbst, der die wüsten Zechgesellen mit dem Weinzauber foppt, während schon im Fragment er, angewidert von dem rohen Lärmen der platten Burschen, der ganzen Scene nur passiv und widerwillig beiwohnt.

Unmittelbar an die Kellerscene schließt sich im Urfaust noch das folgende kleine Scenenfragment: „Landstraße. Ein Kreuz am Wege, rechts auf dem Hügel ein altes Schloß, in der Ferne ein Bauerhüttgen.“

Faust: Was giebts Mephisto hast du Eil?
Was schlägst vorm Kreuz die Augen nieder

Meph.: Ich weis es wohl es ist ein Vorurtheil,
Allein genung mir ist's einmal zuwider.

Die kleine Scene hatte offenbar keinen andern Zweck, als den Uebergang herzustellen zu der nun folgenden Begegnung Fausts und Margarethens, die auf der Straße stattfindet vor einer Kirche; also in der Stadt, zu der sich während jenes kleinen Dialogs Faust und Mephisto auf dem Wege befinden. Goethe hat aber schon im Fragment von 1790

das Motiv fallen gelassen, da es um beibehalten zu werden, doch einer weiteren Ausführung bedurft hätte, die wiederum in die neue Ordnung nicht hineingepaßt hätte. Das neue Motiv der Verjüngung Fausts durch den Hexentrank machte die breite Darstellung der Hexenküche notwendig, ein höchst inhaltreiches Symbol, das in ganz andrer Weise eine innere Verbindung herstellte statt jener früher geplanten äußerlichen.

Von da ab entrollt sich in ununterbrochener Reihenfolge die wunderherrliche Dichtung der Gretchen-Scenen, nur hier und da von der späteren Fassung abweichend durch jugendlich übermütige Kraft des Ausdrucks, sorglosere Wort- und Satzfügung, realistischere Färbung, heißere Glut der Empfindung. Aber auch die Macht der Tragik ist in diesen unmittelbaren Ergüssen der höchsten Genialität noch hinreißender, noch überwältigender als in der späteren durch das Schönheitsmaß der Kunstform gemilderten Fassung. Die beiden letzten Scenen sind im Urfaust durchweg in Prosa geschrieben: es ist die Scene zwischen Mephisto und Faust, worin dieser den teuflischen Genossen mit wilden Vorwürfen überschüttet, daß er ihm das entsetzliche Schicksal Gretchens verheimlicht habe, und es ist die Kerkerscene. Nie wieder hat Goethe etwas geschrieben, und es giebt wohl überhaupt in allen Sprachen nichts, was an Kraft der Wahrheit, an zermalmender Wucht des Schmerzes, an die Seele zerschmelzender Uebergewalt der Rührung dieser Prosascene des Urfaust auch nur entfernt verglichen werden könnte. Eine unerreichbare Nachahmung der furchtbaren Erschütterung des unmittelbar Erlebten, Wirklichen, unter dem die Seele, tief getroffen, zusammenzuckt! Aber eben darum that der Dichter wohl daran, das allzu Natürliche durch die leise Wandlung zu mildern, die mit der Uebertragung in das Metrum notwendig wurde, und vor allem durch die Weihe

der Kunstform es absichtlich der Sphäre des Wirklichen zu entrücken, gleichsam das allzu grelle Tageslicht zu magisch verklärendem Schimmer abzutönen.

Die Abweichungen der ältesten Fassung sind ja im Grunde nur gering; aber keine Beschreibung vermöchte ihre ungeheure Wirkung fühlbar zu machen. Um an einem unvergleichlichen Beispiel vor Augen zu führen, was die Kunstform selbst dem edelsten Naturalismus gegenüber bedeutet, mag die Scene hier folgen:[1])

Kerker.

Faust mit einem Bund Schlüssel und einer Lampe an einem eisernen Türgen.

Es fasst mich längst verwohnter Schauer. Inneres Grauen der Menschheit. Hier! Hier! — Auf! — Dein Zagen zögert den Todt heran!

(er fasst das Schloss es singt innwendig)

Meine Mutter die Hur
Die mich umgebracht hat
Mein Vater der Schelm
Der mich gessen hat
Mein Schwesterlein klein
Hub auf die Bein
An einem kühlen Ort,
Da ward ich ein schönes Waldvögelein
Fliege fort! Fliege fort!

Faust (zittert wankt ermannt sich und schließt auf, er hört die Ketten klirren und das Stroh rauschen)

Margarethe (sich verbergend auf ihrem Lager):

Weh! Weh! sie kommen. Bittrer Todt!

Faust (leise):

Still! Ich komme dich zu befreyn. (er fasst ihre Ketten sie aufzuschliessen.)

Margarethe (wehrend):

Weg! Um Mitternacht! Hencker ist dir's morgen frühe nicht zeitig gnug.

---

1) Vgl. „Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt" herausgegeben von Erich Schmidt, (Weimar, 1887), S. 83—89 und W. A. Bd. XIV. S. 282—286.

Faust:

Lass!

Margarethe (wälzt sich vor ihn hin):

Erbarme dich mein und lass mich leben! Ich bin so iung, so iung, und war schön und bin ein armes iunges Mädgen. Sieh nur einmal die Blumen an, sieh nur einmal die Kron. Erbarme dich mein! Was hab ich dir gethan? Hab dich mein Tage nicht gesehn.

Faust:

Sie verirrt und ich vermags nicht.

Margarethe:

Sieh das Kind! Muss ich's doch tränken. Da hatt ich's eben! Da! Ich habs getränckt! Sie nahmen mirs, und sagen ich hab es umgebracht, und singen Liedger auf mich! — Es ist nicht wahr — es ist ein Märgen das sich so endigt, es ist nicht auf mich dass Sie's singen.

Faust (der sich zu ihr hinwirft):

Gretgen!

Margarethe (die sich aufreisst):

Wo ist er! Ich hab ihn rufen hören! er rief Gretgen! Er rief mir! Wo ist er! Ach durch all das Heulen und Zähnklappen erkenn ich ihn, er ruft mir: Gretgen! (Sich vor ihm niederwerfend) Mann! Mann! Gieb mir ihn schaff mir ihn! Wo ist er!

Faust (er fasst sie wütend um den Hals):

Meine Liebe! Meine Liebe!

Margarethe (sinckt ihr Haupt in seinen Schoos verbergend).

Faust:

Auf meine Liebe! Dein Mörder wird dein Befreyer. Auf! — (Er schliesst über ihrer Betäubung die Arm Kette auf) Komm, wir entgehen dem schröcklichen Schicksal.

Margarethe (angelehnt):

Küsse mich! Küsse mich!

Faust:

Tausendmal! Nur eile Gretgen eile!

Margarethe:

Küsse mich! Kannst du nicht mehr küssen? Wie! Was! Bist mein Heinrich und hast's Küssen verlernt! Wie sonst ein ganzer Himmel mit deiner Umarmung gewaltig über mich eindrang. Wie du küsstest als wolltest du mich in wollüstigem Todt ersticken. Heinrich küsse mich, sonst küss ich dich. (sie fällt ihn an) Weh! Deine Lippen sind kalt! Todt! Antworten nicht!

Faust:

Folge mir, ich herze dich mit tausendfacher Glut. Nur folge mir.

Margarethe (sie setzt sich und bleibt eine Zeitlang stille)

Heinrich bist du's?

Faust:

Ich bin's, komm mit.

Margarethe:

Ich begreiffs nicht! Du? Die Fesseln los! Befreyst mich. Wen befreyst du? Weist du's?

Faust:

Komm! 'Komm!

Margarethe:

Meine Mutter hab ich umgebracht! Mein Kind hab ich ertränckt. Dein Kind! Heinrich! — Groser Gott im Himmel soll das kein Traum seyn! Deine Hand Heinrich! — Sie ist feucht — Wische sie ab ich bitte dich! Es ist Blut dran — Stecke den Degen ein! Mein Kopf ist verrückt.

Faust:

Du bringst mich um.

Margarethe:

Nein du sollst überbleiben, überbleiben von allen. Wer sorgte für die Gräber! So in eine Reihe ich bitte dich, neben die Mutter den Bruder da! Mich dahin und mein Kleines an die rechte Brust. Gieb mir die Hand drauf du bist mein Heinrich.

Faust (will sie weg ziehen):

Fühlst du mich! Hörst du mich! komm ich bins ich befreye dich.

Margarethe:

Da hinaus.

Faust:

Freyheit!

Margarethe:

Da hinaus! Nicht um die Welt. Ist das Grab draus, komm! Lauert der Todt! 'komm. Von hier in's ewige Ruhe Bett weiter nicht einen Schritt. Ach Heinrich könnt ich mit dir in alle Welt.

Faust:

Der Kerker ist offen säume nicht.

Margarethe:

Sie lauren auf mich an der Strase am Wald.

Faust:

Hinaus! Hinaus!

Margarethe:

Ums Leben nicht — Siehst du's zappeln! Rette den armen Wurm er zappelt noch! -- Fort! geschwind! Nur übern Steg, gerad in Wald hinein links am Teich wo die Planke steht. Fort! rette! rette!

Faust:

Rette! Rette dich!

Margarethe:

Wären wir nur den Berg vorbey, da sizzt meine Mutter auf einem Stein und wackelt mit dem Kopf! Sie winckt nicht sie nickt nicht, ihr Kopf ist ihr schweer. Sie sollt schlafen daß wir könnten wachen und uns freuen beysammen.

Faust (ergreifft sie und will sie wegtragen).

Margarethe:

Ich schreye laut, laut dass alles erwacht.

Faust:

Der Tag graut. O Liebgen! Liebgen!

Margarethe:

Tag! Es wird Tag! Der lezte Tag! Der Hochzeit Tag! — Sags niemand dass du die Nacht vorher bey Gretgen warst. — Mein Kränzgen! — Wir sehn uns wieder! — Hörst du die Bürger schlürpfen

nur über die Gassen! Hörst du! Kein lautes Wort. Die Glocke ruft! — Krack das Stäbgen bricht! — Es zuckt in iedem Nacken die Schärfe die nach meinem zuckt! — Die Glocke hör.

Meph. (erscheint):

Auf oder ihr seyd verlohren, meine Pferde schaudern, der Morgen dämmert auf.

Margarethe:

Der! Der! Lass ihn schick ihn fort! Der will mich! Nein! Nein! Gericht Gottes komm über mich, dein bin ich! rette mich! Nimmer nimmermehr! Auf ewig lebe wohl. Leb wohl Heinrich.

Faust sie umfassend:

Ich lasse dich nicht!

Margarethe:

Ihr heiligen Engel bewahret meine Seele — mir graut's vor dir Heinrich.

Meph.:

Sie ist gerichtet! (er verschwindet mit Faust, die Thür rasselt zu man hört verhallend)

Heinrich! Heinrich!

Nur in der vorangehenden Scene hat Goethe die Prosa stehen lassen; hier, in den wilden Flüchen Fausts gegen Mephistopheles kann die Heftigkeit des Ausdrucks ertragen werden, ja sie wird gefordert: unter den Gründen, warum er das Fragment von 1790 mit der Domscene abschließen ließ, war, ganz abgesehen davon, daß die für die Veröffentlichung ganz unentbehrlichen Zwischenglieder noch fehlten, sicherlich auch der Einspruch seines geläuterten Schönheitsgefühles entscheidend gegen die bis zur Grausamkeit schmerzlich wirkende Realistik der ursprünglichen Kerkerscene. Am 5. Mai 1798 schreibt er an Schiller: „Meinen Faust habe ich um ein gutes weiter gebracht. Das alte noch vorräthige höchst confuse Manuscript ist abgeschrieben und die Theile sind in

abgesonderte Lagen nach den Nummern eines ausführlichen Schemas hinter einander gelegt; nun kann ich jeden Augenblick der Stimmung nutzen, um einzelne Theile weiter auszuführen und das ganze früher oder später zusammenzustellen. Ein sehr sonderbarer Fall erscheint dabei: Einige tragische Scenen waren in Prosa geschrieben, sie sind durch ihre Natürlichkeit und Stärke im Verhältniß gegen das andere ganz unerträglich. Ich suche sie deßwegen gegenwärtig in Reime zu bringen, da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint, und die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes gedämpft wird."

Für die Vorstellung, die wir uns von dem wirklichen ältesten Faust-Manuskript zu machen haben, aus dem von Goethe einzelne Teile, die ein leibliches Ganzes bildeten an die Herzogin Amalie gegeben wurden, dieselben, die dann das Fräulein von Göchhausen uns in so sorgfältiger Abschrift erhalten hat, ist jene vorletzte Prosa-Scene höchst bemerkenswert. Es ist dieselbe, die in dem Faust von 1808, unserm jetzigen, überschrieben ist: „Trüber Tag, Feld." Sie enthält den unwiderleglichen Beweis, daß mindestens drei große Scenen des ersten Teiles, die auch im Fragment noch fehlen, schon im Urfaust entworfen gewesen sein müssen.

Faust überhäuft Mephistopheles mit wilden Vorwürfen: „Im Elend, Verzweifelnd! Erbärmlich auf der Erde lange verirrt! Als Missethäterin im Kerker zu entsetzlichen Qualen eingesperrt, das holde, unseelige Geschöpf! Biss dahin! — Verrätrischer nichtswürdiger Geist, und das hast du mir verheimlicht! Steh nur, steh, wälze die Teuflischen Augen inngrimmend im Kopf herum, steh und truzze mir durch deine unerträgliche Gegenwart. Gefangen! Im unwiderbringlichen Elend bösen Geistern übergeben, und der richtenden gefühllosen Menschheit. Und du wiegst mich indessen in ab-

geschmackten Freuden ein, verbirgst mir ihren wachsenden Jammer, und lässest sie hülflos verderben."

Die letzten Worte zeigen an, was für die Ausfüllung der Zwischenzeit von dem Tage, da Faust Gretchen verlassen hatte, bis zu der Nacht vor ihrer Hinrichtung, geplant war. Es ist sicher nicht anzunehmen, daß Goethe dafür eine Reihe realistischer Scenen in Aussicht genommen hatte, die eine Breite und eine Fülle neuer Personen und Motive verlangt hätten, wie sie über den Rahmen des Stückes weit hinaus gegangen wären: er muß ganz notwendig von Anbeginn hierfür die Symbolik ins Auge gefaßt haben. Die „Walpurgisnacht", mit der die Aufgabe geleistet wurde, ist im Jahre 1801 vollendet; von den Anfängen dieses großartigen Phantasiestückes wissen wir nichts bestimmtes.

„Sie ist die erste nicht!" erwidert Mephistopheles; und Faust: „Hund! abscheuliches Untier! Wandle ihn du unendlicher Geist wandle den Wurm wieder in die Hundsgestalt in der er sich nächtlicher Weile offt gefiel vor mir herzutrotten, dem harmlosen Wandrer vor die Füße zu kollern und dem Umstürzenden sich auf die Schultern zu hängen, Wandl' ihn wieder in seine Lieblingsbildung, dass er vor mir im Sand auf dem Bauch krieche ich ihn mit Füssen trete den Verworfnen — die erste nicht!" —

Dreierlei ergiebt sich hier wiederum mit Evidenz: es lag in der ersten Conception und in der allerfrühesten Einrichtung der Handlung, daß der Teufel Mephistopheles vom Erdgeist gesandt ist, und daß Faust ihn als dessen Abgesandten betrachtet; einen andern Geist als den Erdgeist hat er nicht beschworen. Ferner ist deutlich angezeigt, daß dieser Teufel dem Faust sich in „Hundsgestalt" genaht hat und zwar auf dem Spaziergange „dem harmlosen Wandrer" sich zugesellte; endlich, daß dann in

einem gefährlichen Moment der Schwäche ein übermächtiges Wesen, das aus dem Hunde emporwuchs, dem Faust sich aufdrängte: es war also schon im Urfaust der Oster-Spaziergang geplant und ebenso die Erscheinung des Mephistopheles in der Gestalt des Pudels, ein Motiv, das schon die alte Magussage dem Dichter entgegenbrachte.

Auch die Scene des Zweikampfs mit Valentin und dessen Tötung lag schon im ältesten Plane. Faust verlangt: „Bring mich hin! sie soll frey sein!“ worauf Mephistopheles: „Und die Gefahr, der du dich aussezzest! Wisse daß auf der Stadt noch die Blutschuld liegt die du auf sie gebracht hast. Daß über der Stäte des Erschlagenen rächende Geister schweben, die auf den rückkehrenden Mörder lauern.“ Offenbar sollte die Tötung Valentins die äußere Veranlassung für die Entfernung Fausts von Gretchen abgeben; Mephisto verstrickt ihn dann in die Zerstreuungen des Weltlebens, übertäubt die Erinnerung an die verlassene Geliebte, bis es für menschliche Hilfe zu spät, und Gretchen in ihrem Elend unrettbar zu Grunde gerichtet ist.

So enthält also der Urfaust, das Produkt der ersten siebziger Jahre, fast alles das, worin damals so wie heute und für alle Zeit die ungemeine Popularität der Faustdichtung ruht, das allen Verständliche, jeden mit unmittelbarer Gewalt Ergreifende, die einfachen aber großartigen Elemente der erschütterndsten Tragödie. Alles ist Leben und ursprünglichste Wahrheit, dargestellt mit jener entzückenden Naturfrische und jener machtvoll strömenden Empfindung, wie sie die Jugenddichtung Goethes über alles erheben, was je gesagt und gesungen ist. Das Fragment von 1790 enthält wenig, was darüber hinausgeht: nur die Scene in der Hexenküche und den Monolog „in Wald und Höhle“ mit einem Teil der darauffolgenden Scene und allerdings den ganz unvermittelt

einsetzenden Schluß des Gesprächs zwischen Faust und Mephisto nach dem Pakte. Dafür fehlt aber der ganze Schluß; es hört mit der Domscene auf.

Ziehen wir aus alledem die einfachen und mit Notwendigkeit sich ergebenden Schlüsse.

Auf zwei Motiven baut sich der Urfaust auf mit den Scenen, die er enthält und mit denen, die darin ihrer Anlage nach gegeben sind: das erste ist allein durch den Eingangs-Monolog und die Beschwörung des Erdgeistes vertreten. Dieses war das für die Ausführung bedeutend schwierigere; es hat im Fragment eine Erweiterung erfahren dadurch, daß es im Verlauf noch einmal durch die Scene „in Wald und Höhle" in bedeutsamster Weise aufgenommen ist. Das zweite Motiv ist die schwere Verschuldung Fausts durch die Verführung und die leichtsinnig-gewissenlose Aufopferung Gretchens, wozu er durch den Teufel Mephistopheles verleitet wird. Um die Rolle des letzteren als des Anstifters deutlicher und drastischer hervortreten zu lassen, fügt das Fragment die Scene in der Hexenküche hinzu.

Wie verhalten sich die beiden Motive zu einander? wie sind sie mit einander verbunden? in welchem Verhältnis steht der teuflische Begleiter und Gehülfe Fausts zu dem Erdgeiste, den dieser im Anfange beschworen hat?

Mit der Beantwortung dieser Fragen ist der Aufschluß über die Grundanlage der ganzen Dichtung gegeben, über die Konzeption des Ganzen, die „jugendlich von vorneherein klar" in des Dichters Seele dastand.

Betrachten wir zunächst das erste Motiv und die Eingangsscene! Verzweifelt an der Unfruchtbarkeit der überlieferten Vielwisserei wirft sich Faust der Magie in die Arme; aber nicht, um durch sie zu neuer, tieferer Erkenntnis zu gelangen, eine solche hat sich ihm schon aufgethan; sie genügt

ihm nicht: was er verlangt, ist die Erfahrung des Lebens, Lebensgenuß und Lebenskampf in stürmischem Handeln und Schaffen und Erleiden. Nicht eigenes Trachten und Sinnen nur stellt Goethe in diesen wunderbaren Scenen dar; sie enthalten die Signatur der ganzen Epoche, sie sprechen in unübertrefflicher und vollständigster Weise den Inbegriff dessen aus, was die Zeit erfüllte und bewegte: über die einzwängende Konvenienz und über den ungenügenden erlernten Gelehrtenkram hinaus in der Natur und im Leben selbst befreites Fühlen und echtes Wissen aufzusuchen, im vollen, weitesten Erleben alle Kräfte zu entfalten und zu erproben, nichts gelten zu lassen als die eigene Erfahrung, und Genuß und Schmerzen, Erkennen und Vollbringen, ja Seligkeit oder Vernichtung, alles nur dem eigenen Selbst zu verdanken.[1])

Das ist die Magie, von der in dem berühmten Monolog die Rede ist:

Ich seh, daß wir nichts wissen können,
Das will mir schier das Herz verbrennen.

Bild mir nicht ein was rechts zu wissen
Bild mir nicht ein ich könnt was lehren
Die Menschen zu bessern und zu bekehren,
Auch hab ich weder Gut noch Geld
Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt.
Es mögt kein Hund so länger leben
Drum hab ich mich der Magie ergeben
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
Nicht manch Geheimniß werde kund.

---

1) Das drückte schon Schelling aus, und zwar, als er den Faust nur erst aus dem Fragment kannte: „es ist dieses Gedicht die innerste, reinste Essenz unsers Zeitalters, geschaffen aus dem, was die ganze Zeit in sich schloß, und selbst dem, womit sie schwanger war oder noch ist. Daher ist es ein wahrhaft mythologisches Gedicht zu nennen."

Daß ich nicht mehr mit saurem Schweis
Rede von dem was ich nicht weis.
Daß ich erkenne was die Welt
Im innersten zusammenhält
Schau alle Würkungskraft und Saamen
Und thu nicht mehr in Worten kramen.

Der Gegensatz ist im Famulus Wagner gezeichnet, der höchst zufrieden ist in dem erworbenen Gewinn, „wie wir's zuletzt so herrlich weit gebracht“ und dessen ganze selbstgenügsame Beschränktheit sich in den köstlichen, freilich erst später hinzugefügten, Worten kennzeichnet:

Mit Eifer hab' ich mich der Studien beflissen.
Zwar weiß ich viel, doch möcht' ich Alles wissen.

Er meint das dem Meister äußerlich abgucken zu können, das Unerlernbare, wovon Faust in seiner Erwiderung zu ihm spricht, freilich ohne die mindeste Aussicht, von ihm verstanden zu werden:

Wenn ihrs nicht fühlt ihr werdets nicht erjagen.
Wenns euch nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt. u. s. w.

Und zu dieser mächtig erwachten Gewißheit des inneren Gefühles nun die überwältigende Sehnsucht nach dem vertrauten Genusse der äußeren Natur:

„O sähst du voller Mondenschein
Zum letzten mal auf meine Pein
Den ich so manche Mitternacht
An diesem Pult heran gewacht.
Dann über Bücher und Papier
Trübseelger Freund erschienst du mir.
Ach könnt ich doch auf Berges Höhn,
In deinem lieben Lichte gehn
Um Bergeshöhl mit Geistern schweben
Auf Wiesen in deinem Dämmer weben
Von all dem Wissensqualm entladen
In deinem Thau gesund mich baden.

Es gilt, sich dem alten, eng gewohnten Leben zu entreißen, neue Bahnen einzuschlagen; die Art, wie dies geschieht, ist der Inhalt der weiteren Faustdichtung! Hier schon muß die Entscheidung über die weitere Entwickelung des Helden fallen. So ist die unmittelbar folgende Beschwörungsscene kein bloßes Phantasiegebilde, sondern Wort für Wort bedeutsam: „Flieh! Auf! Hinaus in's weite Land!" Es gilt den Bruch mit allen Bedingungen seiner bisherigen Existenz, den Beginn eines völlig neuen Lebens. Beruf, Stellung, gewohnte Thätigkeit, Denk- und Sinnesweise, alles will er von sich werfen, um als Lehrling des Lebens von neuem zu beginnen: so würde, bürgerlich ausgedrückt, der Entschluß lauten, der hier symbolisch dargestellt wird durch die Hingabe an die Magie.

Zwei Wege öffnet ihm die erwählte Führerin, wie das Gedicht es ausspricht, „in dem Zeichen des „Makrokosmus" und in dem „Zeichen des Erdgeistes"; man könnte sie mit den Gegensätzen der Spekulation und Erfahrung wiedergeben. Aber einer Spekulation, die vorzugsweise die Phantasie entzückt mit dem großartigen Bilde einer alle Rätsel aufschließenden einheitlichen Weltanschauung, und einer Erfahrung, die auf die Befriedigung des doppelten und eng verbundenen Dranges gerichtet ist nach grenzenloser Bethätigung in den Dingen der Welt und ihrem unbeschränkten Genuß!

Auf der einen Seite ist es also die von dem neuen Geiste der Zeit getragene halb schwärmende, halb philosophische Spekulation, wie sie Goethe namentlich aus Spinoza geschöpft hatte, und wie sie ihm in einem seiner Freunde nah getreten war und eine Zeit lang großen Einfluß auf ihn gewonnen hatte, in Herder. Die Art, wie dieser in seinen religions- und geschichtsphilosophischen Ideen, halb auf

einen

vergeistigten Offenbarungsglauben, halb auf kühne Hypothesen gestützt, sich ein klar überschauliches Gesamtbild des Zusammenhanges von Gott und Menschheit, Welt und Schicksal konstruierte, die im vertrauten Umgange sicher noch hinreißender mitgeteilt wurden, als später in geordneter Darstellung, hatte Goethen durch ihre Großheit und ihren poetischen Schwung ergriffen, aber sie konnte ihn nicht befriedigen:

Welch Schauspiel! aber ach ein Schauspiel nur
Wo fass ich dich unendliche Natur:

Dem Erdgeist wendet er sich zu in glühendem, überwältigendem Gefühls- und Thatendrange:

Schon fühl ich meine Kräffte höher
Schon glüh ich wie vom neuen Wein
Ich fühle Muth mich in die Welt zu wagen
All Erden weh und all ihr Glück zu tragen,
Mit Stürmen mich herum zu schlagen
Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen.

Es ist der die weite Welt umschweifende, geschäftige Geist des Erdenlebens, in seiner ganzen Breite und Fülle, den er mit unwiderstehlichem Werben vor sich heraufbeschwört, den er mit Aufbietung aller Kräfte, und sei es mit Gefahr daran zu Grunde zu gehen, ganz kennen lernen und in sich selbst erfahren will.

Doch die Riesengröße der Erscheinung wirft ihn nieder: „Du gleichst dem Geist, den Du begreifst, nicht mir!“ — Wie soll der Weltentwöhnte die Aufgabe, die seine entzündete Phantasie ihm „so riesengroß“ vorstellt, bewältigen? Wo beginnen? Wie nur die Wege finden? Die nächste Berührung mit der Alltäglichkeit seines in die papierne Gruft des Studierzimmers eingeschlossenen Wirkens, das im Sinnen und Denken verläuft und die Kräfte des Gefühls und des

weltbezwingenden Schaffens und Handelns eintrocknen läßt, muß ihn vor sich selbst zusammenbrechen lassen:

Nun werd ich tiefer tief zu nichte!

Wird aber Faust sich dadurch von seinem Wege abschrecken lassen? Von diesem Wege, auf den die nächste Aufwallung seiner Phantasie, die nächste Berührung mit dem Pulsschlage der frischen Natur, des thätig sich umtreibenden Lebens ihn mit voller, unwiderstehlicher Gewalt zurückbringen muß?

Hier das Motiv für den Spaziergang, der schon für den Urfaust geplant war! Und in dem alten Attribut der Magier und Nekromanten, dem diabolischen schwarzen Pudel das Symbol, das im Geist unseres Dichters zum Keime ward, aus dem sich eine seiner genialsten, mit virtuosester Kunst geformten Schöpfungen entwickelte!

Die schwerste Aufgabe für die Composition des Gedichtes — die auch für sein Verständnis die größte Schwierigkeit enthält — war hier zu lösen: die Verbindung des ersten Hauptmotivs mit dem zweiten.

Die Stürme seiner Phantasie werden Faust hinaustreiben aus seinem stillen Museum, dessen Wände ihm zu enge geworden sind, und dessen Thüre er mit einem verzweifelten Entschlusse hinter sich zuschlagen wird. Er wird sich in das bunte Welttreiben hineinstürzen, aber — ohne Hoffnung auf Gelingen sowohl als auf Genuß, nur um dem unstillbaren Drange, der ihn ohne Besinnen vorwärts treibt, Genüge zu leisten. Darin liegt für ihn die Gefahr: sein Fehler, sein Verschulden, sein Verhängnis! die Gefahr für ihn und Andere! das eigentliche Element des Bösen! Keiner kann ihm im Erdenleben aus dem Wege gehen, diesem Faust aber heftet es sich vom ersten Schritt seiner Lebensprobe recht eigentlich als sein Begleiter an die Fersen!

In einem Ansturm genialen Ergreifens wollte er sich zueignen, was als Gewinn des längsten, arbeitsvollsten Lebens nie ganz, immer nur stückweise und allmählich erworben werden kann. Das muß mißlingen, während doch der ungestüme Antrieb ihn fortreißt, ohne wirklichen, echten Genuß und mit der Notwendigkeit der Verirrung. Das ist die eigentliche Grundstimmung des Faust, schon im Urfaust mit voller Kraft empfunden, dann später nach einer mit klarster Erkenntnis durchgeführten Analyse des jugendlich Gefühlten mit Bewußtsein in die vollendetste Darstellung übergeführt. In der Nachhaltigkeit der genialen Geistes- und Gemütskräfte Fausts lag aber von vorneherein die Gewähr, daß er durch den gefährlichen Strudel sich hindurchkämpfen werde.

Es ist nichts Neues mit der später eingefügten Wette hinzugefügt, wie man behauptet hat; sie enthält nur die konsequente Ausbildung der im Urfaust gegebenen Voraussetzungen. Befriedigung kann es für diesen Faustischen Drang weder im Erkennen noch im Genießen geben, weil beides vereinzelt, unvollkommen und vergänglich, seinem auf Ganzheit und Allheit gerichteten Begehren nur armselig erscheinen kann. An dieser Seite erfaßt ihn die Versuchung und dringt die Gefahr auf ihn ein: daß nämlich die Kraft, die sich vermaß dem Erdgeist zuzurufen, „Ich fühle ganz mein Herz Dir hingegeben! Du mußt! Du mußt! Und kostet es mein Leben!“ nun zuletzt an sich selbst verzage und im ziellosen Umhertreiben im Gewoge des Lebens nicht zwar geruhiges Behagen fände, sondern vielmehr sich aufreibe und abstumpfe, daß sie versande und im Schlamm des Lebens ungenützt verkomme.

In den „abgeschmackten Freuden“, in den bunten Zerstreuungen kleinen und großen Stiles, die das Leben bietet — das Gedicht wird sie später in symbolischen Bildern von

höchster typischer Bedeutsamkeit vorzuführen wissen — liegt für einen Faust jene Gefahr nicht. Fausts eigene bessere Natur muß mit der Versuchung im engsten Bündnis stehen, um ihn in die Probe zu verstricken, die er nicht besteht!

Dies muß erkannt und bestimmt ausgesprochen werden. Goethe hat geleistet, wonach Lessing vergeblich suchte. In einem rein bürgerlichen Verlauf — man beachte, daß Mephistopheles in der ganzen Gretchen-Tragödie nichts thut, als was mit menschlichen Mitteln ein schlimmer Berater und Helfer auszuführen im Stande ist — verfällt der himmelstürmende Faust in kürzester Zeit, wenn auch nicht in den vierundzwanzig Stunden der alten dramatischen Zeiteinheit, in eine Reihe schwerster Verschuldungen. Wir stehen vor der tiefsinnigsten Wendung des für die gesamte Dichtung entworfenen Schicksalsverlaufs, deren Klarlegung den Blick in seinen innersten Organismus eröffnet. Das alte Motiv der Faust-Sage, daß der Teufel ihm die Ehe verwehrt, hat Goethe mit der höchsten Dichterkraft ergriffen und fruchtbar gemacht.

In gelehrter Isolierung, in abstrakter Weltentfremdung hat Faust das Mannesalter erreicht; nun wirkt der Entschluß mit allem Alten zu brechen und ein ganz verändertes neues Leben zu beginnen, mit der Kraft einer Verjüngung: die so lange zurückgestauten Kräfte des Phantasie- und Gemütslebens brechen mit elementarer Gewalt hervor. Gleich für die erste Veröffentlichung im Fragment von 1790 ergab sich die gebieterische Notwendigkeit, diese Wandlung durch das Symbol des Hexentranks zu versinnlichen. Nur muß als das eigentlich Entscheidende immer im Auge behalten werden, daß Faust den verhängnisvollen Schritt nicht mit besonnener Ruhe, planmäßig thut, sondern in hoffnungslosem Unmut,

mit verzweifelter Gleichgiltigkeit gegen alles, was ihm begegnen kann. Eine unbegrenzte Fülle von Antrieben wogt in ihm, die sich über alles herstürzen wird, was das Leben und die Natur zu bemerken, zu ergründen, festzuhalten, umzustürzen und umzuwandeln ihm entgegenbringen wird. Auch der prägnante Hinweis auf diese gewaltige Entwickelung, die doch die eigentlich vorwaltende, Fausts Wesen erfüllende und bestimmende ist, durfte in der ersten Publikation nicht fehlen. Der Monolog „Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles, warum ich bat“, trat dafür ein.

Aber während äußerer Ehrgeiz und materiell-sinnlicher Genußtrieb Faust fern bleiben, oder ihn nur ganz äußerlich zu berühren vermögen, bricht nun ein innerstes, so lange unterdrücktes Lebensbedürfnis machtvoll in ihm hervor: die Liebe! Eine alles bezwingende und bedingende Lebensmacht, die als solche zu verkennen und in dem übergewaltigem Vorwärtsströmen und -stürmen seiner kraftüberfüllten Natur nicht erkennen zu können, Fausts Verhängnis ist! Wie sollte in diesem grenzenlosen Ausdehnungsstreben nach unbekannten Zielen hin das idyllische Glück des Verweilens in einer durch die engste Enge umgrenzten Welt ihn halten können? Denn — darüber täusche man sich nicht — mit ausgesprochener Frivolität ist bei dem desperaten Beginn von Fausts Weltfahrt das Verhältnis zu Gretchen begonnen, das schnell, durch die Berührung mit dem eingeborenen Seelenadel und der Herzensfülle dieser reinen, aber durch Intellekt und schützende Reflexion ganz unverteidigten Natur für ihn zu einer ungeahnten, sein ganzes Wesen durchdringenden und entzündenden, alle Ueberlegung niederreißenden Gewalt wird. Aber nicht heilsam für ihn und sie! sondern verderblich und verderbend. Wie sollte der entfesselte Strom, der eben die Dämme durchbrochen hat, nun zum stillen Bach

werden, der eine abgegrenzte Wiesen- und Ackerflur, ein freundliches Gärtchen sorglich belebend zu erhalten sich begnügte?

Solche Konflikte kannte Goethe nur allzuwohl! Und welchen Ausdruck hat er dafür schon im Urfaust gefunden!

Ha bin ich nicht der Flüchtling, Unbehauste,
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste
Begierig wüthend nach dem Abgrund zu.
Und seitwärts sie mit kindlich dumpfen Sinnen
Im Hüttgen auf dem kleinen Alpenfeld
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt.
Und ich der Gott verhaßte
Hatte nicht genug
Daß ich die Felsen faßte
Und sie zu Trümmern schlug!
Sie! ihren Frieden musst ich untergraben,
Du Hölle wolltest dieses Opfer haben!

„Du Hölle wolltest dieses Opfer haben“ das ist das Sophisma, mit dem die unaufhaltsame Leidenschaft ihre eigene ungestüme Forderung als Verhängnis anklagt, gleichviel ob sie die verderblichen Folgen auch klar erkennt. Daher denn der Schluß:

Hilf Teufel mir die Zeit der Angst verkürzen,
Mags schnell geschehn was muß geschehn.
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen.
Und sie mit mir zu Grunde gehn.

So folgt die entsetzliche Katastrophe. Faust ist zum Sünder geworden: zum Zeichen, daß es etwas anders ist, den Geist in den hochfliegenden Spekulationen über „alle Gründe der Erd' und des Himmels“ zu üben und etwas anders den Prüfungen des sittlich-praktischen Lebens sich gewachsen zu zeigen, daß aber das leidenschaftliche Uebermaß

auf dem einen Gebiet mit Gewißheit zum verhängnisvollen Unterliegen auf dem andern führt. Die ursprüngliche Frage aber bleibt bestehen: wird er um das fürchterliche Schuldbewußtsein zu übertäuben in wildem Taumel nun wirklich zu Grunde gehen, oder wird der tiefe Fall ihm der Anlaß zur Läuterung seines Wesens und zur Concentration auf immer höhere Ziele werden? wird er Sühnung finden und „erlöst“ werden können? Die alte Dichtung brach, so viel wir wissen, hier ab. Aber nicht der alte Plan! Von dem wir mit Bestimmtheit wissen, daß er seinen Helden, dessen Schicksal der Schluß des ältesten Gedichts im Verborgenen läßt, in folgenreicher Entwickelung des die ganze Conception beherrschenden Anfangsmotivs auf weiteren Wegen führen wollte und zwar aufwärts, wo ein das Ganze überstrahlender Gipfel die Richtung wies.

So enthielt — wie der jung emporgeschossene Baum schon den künftigen mächtigen Wuchs in sich trägt — auch die älteste Faustdichtung schon die Notwendigkeit des Planes für das Ganze in sich, wonach das Gedicht endlich vollendet wurde.

Die Hauptmomente sind von vorneherein gegeben: die Absicht des Versuchers, Faust bei seinem Genuß- und Thätigkeitsdrange zu fassen, um ihn zu verderben und die Gewißheit, daß die innerste Energie seines Strebens, der Adel seiner Natur ihn erretten werden. Als auf dem Gipfel des Vollbringens, am Ziel eines erfüllten, nicht verlorenen Lebens, endlich jener Moment höchster Befriedigung eintritt, der an jedem einzelnen Punkte des Irrens und erneuten Suchens und Mühens immer versagt blieb, da hat Mephistopheles die Wette nicht, wie es dem Wortlaut nach scheint, gewonnen, sondern verloren; denn das Gegenteil von dem, was er zu erreichen meinte, ist Wahrheit geworden:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

In einem so großen Sinne ist die Beschwörung des Erdgeistes gemeint; und ein Blick auf Goethes Lebensführung und Schicksale zeigt, daß er dadurch mit wunderbarer Divination die sein eigenes, innerstes Wesen beherrschende Triebkraft bezeichnet hat.

V.

Der Faust von 1808.

Die Einheit der Dichtung.

Es ist in neuerer Zeit allmählich fast zu einem Dogma geworden, daß der Faust, den Goethe im Jahre 1808 nach langem Zögern dem deutschen Volke vorlegte, und der seitdem als dessen kostbarstes poetisches Besitztum galt, im Grunde dieser hohen Stellung doch nicht würdig sei. Denn was hülfe die Anerkennung einer Fülle der auserlesensten, aber immer doch nur einzelnen Schönheiten, wenn dem Gedichte mit Recht das Wesentliche abgesprochen würde, die Einheit, die konsequente Durchführung eines das Ganze beherrschenden Planes! Als ein höherer Organismus zu bestehen hätte es damit aufgehört. Es ist noch nicht zehn Jahre her, daß wir in einer Berliner Rektoratsrede über die Dichtung den folgenden Satz lasen: „Wir sind an die Fabel des Faust so gewöhnt, daß es uns ausnehmend schwer fällt, sie mit frischem Blick zu betrachten. Gelingt dies, so erstaunt man über deren tiefe psychologische Unwahrheit.“ Dem Verfasser entdeckt sich darin ein wahrer Rattenkönig von „logischen Inkonsequenzen“, „ethischer Ungeheuerlichkeit“, ganz „offenbaren Unwahrscheinlichkeiten“ und „Widersprüchen“.

Einen Hauptanteil an der Festsetzung des Dogmas von der Zwiespältigkeit des Goetheschen Faustplanes hat das Buch von Kuno Fischer: „Goethes Faust nach seiner Entstehung,

Idee und Komposition", das zuerst 1878, dann 1887 in sehr vermehrter zweiter Auflage erschienen ist.

Für Kuno Fischer ist der Faust, nicht etwa der erste Teil im Gegensatz zum zweiten, sondern gerade dieser erste Teil selbst, wie er jetzt vor uns liegt, entstanden „durch die Zusammenfügung zweier Dichtungen, einer alten und einer neuen". Diese beiden Dichtungen stammen nach ihm „aus grundverschiedenen Stimmungen und Lebensepochen des Dichters, sie sind ihrer Anlage nach durchaus heterogen, sie sind es bis zum völligen Widerstreit". Durch Goethes eigenes, ausdrückliches Zeugnis in jenem kurz vor seinem Tode an W. v. Humboldt gerichteten Briefe läßt K. Fischer sich nicht beirren; er sagt uns: „Bei diesen Worten hat den zweiundachtzigjährigen Greis die Erinnerung längst vergangener Zeiten getäuscht. Wäre es wirklich so gewesen, daß die Konzeption des Faust von vorneherein klar und bestimmt feststand, so würde die Ausführung des Werks nicht sechzig Jahre gedauert haben." Also entscheidet er: „Es verhielt sich nicht so. Das Werk besteht aus zwei Dichtungen, nach Grundstimmung und Anlage verschieden." Ja, er geht so weit zu behaupten: „ohne die Einsicht in die Verschiedenheit dieser seiner Grundbestandteile und in die Art ihrer Zusammenfügung sei das Werk überhaupt nicht zu verstehen." Wenn also Goethe noch 1832 an Humboldt schrieb, er lasse sich keine Furcht angehen, man werde das Aeltere von dem Neueren, das Spätere von dem Früheren unterscheiden können, so hätte er demnach seinen Faust gelesen, wie nach K. Fischer „die meisten", nämlich „ohne zu merken, daß sie in einer Reihe von Stellen das Gegenteil von dem vernehmen, was sie eben gelesen haben."

Fragt man nach den Gründen für diese lange Reihe der schwersten Anschuldigungen gegen die Einheit und somit

gegen den eigentlichen künstlerischen Bestand der Dichtung, so sind sie hauptsächlich von einem einzigen Verhältnis hergenommen: aus dem angeblichen Widerspruch zwischen der Rolle des Erdgeistes, den Faust in der ersten Scene beschwört und dem Auftreten des Mephistopheles, sowohl in dem „Prolog im Himmel" als in der Vertragsscene mit Faust. Die älteren Scenen des Faust, also auch die ganze Gretchen-Tragödie, sollen nun dem ersten Plane entsprechen, worin dem Erdgeiste ein weit bedeutenderer Anteil an der Handlung bestimmt war; in grellem Widerspruche dagegen soll dann Goethe späterhin den Erdgeist ganz haben fallen lassen — obwohl er unachtsamer Weise einige Scenen, welche die alte Absicht weiter verfolgten und nun in die neue Umgebung absolut nicht mehr passen wollen, stehen ließ — und er soll nach Analogie der Anlage des Buches Hiob die neue Dichtung auf die doppelte Wette des Satans mit dem Herrn und des Mephistopheles mit Faust um des letzteren Seele gegründet haben.

Diese Behauptung hat umsomehr zu blenden vermocht, als in der That jene beiden, angeblich aus dem alten Plane stehen gebliebenen Scenen der Kritik ein Problem stellen, und wohl jeder aufmerksame Leser des Faust einmal daran Anstoß genommen hat. Goethes Faust beschwört nicht den Teufel der Sage, sondern den Erdgeist, der ihm erscheint, nicht um auf sein Werben zu hören, sondern um ihn in das vernichtende Gefühl seiner Ohnmacht zurückzuwerfen. In dem ganzen Verlauf der eigentlichen Entwickelung ist dann von diesem Erdgeiste der Beschwörungsscene weiter keine Rede. Statt seiner stellt sich freiwillig und ungerufen Mephistopheles ein, als ein Vertreter der Hölle, Junker Satan, der leibhaftige Teufel. Dann aber wird plötzlich, scheinbar ganz unvermittelt, zweimal wieder auf jenen Erdgeist Bezug

genommen; zuerst in der Scene „Wald und Höhle" in der Mitte der Gretchen-Tragödie, die im Fragment unmittelbar vor der Zwingerscene stand, 1808 weiter nach vorn zwischen die erste Gartenscene und die Scene „Gretchen am Spinnrade" gerückt wurde, und sodann kurz vor dem Schlusse, in der Scene „Trüber Tag, Feld". Und zwar geschieht dies beidemal in der Weise, als ginge vom Erdgeiste die eigentlich treibende und veranstaltende Kraft des Ganzen aus, ja Mephistopheles wird durch Fausts eigenen Mund wiederholt als der Abgesandte des Erdgeistes bezeichnet, als der Gefährte, den dieser ihm zugegeben, der Schandgeselle, an den jener große gewaltige Geist ihn geschmiedet. „Du hast mir nicht umsonst dein Angesicht im Feuer zugewendet, gabst mir die herrliche Natur zum Königreich, Kraft, sie zu fühlen, zu genießen", so heißt es vom Erdgeist, und weiter:

O, daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird,
Empfind' ich nun. Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich kalt und frech
Mich vor mir selbst erniedrigt und zu Nichts
Mit einem Worthauch deine Gaben wandelt.

So scheint ja wohl auf den ersten Blick K. Fischer Recht zu haben, als stände damit das Auftreten des Mephistopheles als Teufel, sein Pakt mit Faust, vollends seine Wette mit dem Herrn im Prolog um Fausts Seele im schroffsten Widerspruch. Aber — die Sache zunächst ganz äußerlich betrachtet — wer vermöchte wohl bei ernstlicher Erwägung der Behauptung Fischers beizustimmen, daß, nachdem fast ein Menschenalter verflossen war, Goethe, von der Scene „in Wald und Höhle" zu geschweigen, die bereits im Fragment publiziert war, nun auch jene älteste Prosascene des Urfaust, lediglich weil er das Ding einmal zu Stande gebracht,

dem in seinen Grundlagen völlig veränderten Gedicht ganz unbekümmert um den flagranten Widerspruch an bedeutsamster Stelle eingefügt hätte? Umgekehrt! Da wir heute mit Bestimmtheit wissen, was jedem aufmerksamen Beobachter aus äußeren und inneren Gründen längst unzweifelhaft erscheinen mußte, daß die Prosascene „Trüber Tag, Feld“ zu den ältesten Bestandteilen der Dichtung gehört, so fällt nun durch sie ein helles Licht auf den Monolog „In Wald und Höhle“, der zu Anfang 1788 in Rom gedichtet wurde. Aus dieser Februarwoche 1788 stammt die Aeußerung Goethes, er habe „den alten Faden wiedergefunden“; der das Ganze bewegende Gedanke, der ihn wieder mitten in den Zusammenhang der Dichtung versetzte, wäre dann eben die Doppelnatur des Mephistopheles und seine Stellung zum Erdgeiste, worin auch wirklich der Schlüssel zum Verständnis des Ganzen zu finden ist.

Dieser eine Umstand würde genügen die sämtlichen Schlüsse Fischers über den Haufen zu werfen; er zeigt deutlich an, daß nur die oberflächliche Betrachtung in jenem doppelten Zurückgreifen der Dichtung auf die Erscheinung des Erdgeistes einen Widerspruch erblicken kann, daß die beiden Scenen vielmehr vom Dichter dazu auserſehen sind, seine tief begründete Absicht, *scharf bezeichnet*, erkennen zu lassen.

Für Fischer bilden die beiden Scenen die Basis seiner gesamten Argumentation. Mephistopheles erscheint in beiden als vom Erdgeiste Faust zugesandt; er schließt daraus, „der Mephistopheles der alten Dichtung war kein Satan, sondern ein Elementargeist irdischer Natur, der mitunter die Rolle des Teufels parodierend spielt, aber kein Teufel im diabolischen Sinne, wie ihn die neue Dichtung brauche und der Prolog einführe.“ Mit der Einwendung, daß dieser angebliche irdische Dämon im Fragment von der Hexe als „Junker

Satan" begrüßt wird, daß schon der Urfaust ihn in Auerbachs Keller mit dem Fegefeuer auf sehr vertrautem Fuße stehen läßt, daß er sich selbst fortwährend als Teufel bezeichnet, wird Fischer sehr leicht fertig; er nennt das alles Ironie und damit ist es beseitigt.

So hätte also Goethe aus seiner ersten Dichtung — der Volkssage entgegen — Gott und Teufel fortgelassen, in der zweiten sodann der alten Sage sich wieder angenähert und beide dann in eins für den ersten Teil seines Faust zusammengeschweißt, offenbar wohl in dem Vertrauen, das Publikum würde das nicht merken. Was gehen daraus nun aber für Mißhelligkeiten hervor! Der neue Faust wettet mit Mephisto: „Du wirst mich nie befriedigen!" Eben diese Befriedigung aber begehrt der alte Faust vom Erdgeiste aus allen Kräften! Wie kann der gemischte Faust den vollen Genuß des Erden- und Weltlebens, den ihm der Abgesandte des Erdgeistes verschaffen soll, eben diesem selben Dämon gegenüber trotzig für immer verschwören? Genau so inkonsequent ist der gemischte Mephistopheles selber. Als der Teufel des Prologs verspottet er im Gespräch mit dem Herrn die Vernunft als das Irrlicht des Menschen:

Ein wenig besser würd' er leben,
Hättst Du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
Nur thierischer als jedes Thier zu sein.

Denselben Mephistopheles läßt der unachtsame Dichter im Selbstgespräch nach dem Pakt mit Faust die ganz entgegengesetzte Ansicht äußern:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeist bestärken,
So hab' ich Dich schon unbedingt.

Dieser konfuse Dämon ist sein eigner Gegner; denn, während er mit Faust die Wette eingeht, es werde ihm doch gelingen, jenen Augenblick der Befriedigung für ihn herbeizuführen, triumphiert er im Selbstgespräch im voraus darüber, daß dieser Augenblick für Faust nie eintreten werde:

Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebändigt immer vorwärts dringt,
Und dessen übereiltes Streben
Der Erde Freuden überspringt.
Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben,
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben;
Er wird Erquickung sich umsonst erflehn.

Ja, noch mehr! der eine Mephistopheles macht den andern ganz überflüssig: denn wozu alle die Anstalten des Teufels und seine zwei Wetten mit dem Herrn und mit Faust, wenn es am Schlusse jenes Selbstgespräches nun heißt:

Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn!

Und endlich von all dem Schlimmen das Schlimmste! Die Wette der neuen Dichtung ist ja in der alten auf Schritt und Tritt von vorneherein, und dann weiter Scene für Scene „wörtlich verloren", ohne daß Faust, Mephisto und der Dichter es gewahr werden, und ohne daß auch das andächtige Faust-Publikum bis auf Fischer davon eine Ahnung hatte. „Warum", sagt er, „greift Mephistopheles nicht zu, schon in der Hexenküche, wie Faust, starr vor Entzücken, das Bild im Zauberspiegel betrachtet:

Ist's möglich, ist das Weib so schön?
Muß ich an diesem hingestreckten Leibe
Den Inbegriff von allen Himmeln sehn!
So etwas findet sich auf Erden?

„Warum läßt er ihn nicht vor dem Bilde stehen und gönnt ihm den Anblick, in dem Faust so gern verweilen möchte: ‚Laß mich nur schnell noch in den Spiegel schauen! das Frauenbild war gar zu schön!‘ Und nun gar im Verlauf der Gretchenepisode, die gleich mit dem Verlust der Wette beginnt. Faust, in der vollsten, leidenschaftlichsten Glut der Liebe, ist mit Wenigem zufrieden:

Schaff' mir Etwas vom Engelsschatz!
Führ mich an ihren Ruheplatz!
Schaff' mir ein Halstuch von ihrer Brust,
Ein Strumpfband meiner Liebeslust!

„So leicht“ fährt der Verfasser fort, „war die Wette zu gewinnen, mit einem Halstuch, einem Strumpfband!“ Wie viel mehr geben ihm Faust's Liebesschwüre, die „unendlich, ewige Gluth“, von der er für Gretchen entbrannt ist, das hingerissene Bekenntnis seines innersten Fühlens und Glaubens im Liebesgespräch mit ihr den willkommenen Anlaß zu den gleichen Schlüssen! So fällt er denn sein Endurteil: „Der Faust der Wette gehört in die neue, der Faust der Gretchenliebe in die alte Dichtung. Weder seine Liebe noch sein Glaube, wie ihn die alte Dichtung schildert, paßt zu dem Faust, der die Wette geschlossen.“ Fischer will es uns allen Ernstes glaubhaft machen, daß, wenn Goethe die Zueignung zum Faust mit den Worten begann: „Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!“ er in „prägnanter“ und „bezeichnender“ Weise darauf hingedeutet hätte, daß man es allerdings in dieser Tragödie nur mit undeutlichen, zerflossenen und widersprechenden Gebilden zu thun haben würde.

Es wäre schlimm, wenn diese Kette von Vorwürfen sich nicht Glied für Glied in ihr Nichts auflösen ließe.

Zunächst eine die äußere von Goethe gewählte Form

betreffende Frage: ist es denn ein und dasselbe, wie der Dichter uns die Figur des Mephistopheles vorführt, und wie er seinen Faust sich diese Figur vorstellen läßt? Wo wäre denn da ein Widerspruch, wenn der Dichter den Mephistopheles, den er im Prolog dem Herrn als seinen alten Widersacher gegenübertreten läßt, eben als die verkörperte Contrastwirkung gegen die gute göttliche Absicht, also als Teufel seinem Helden zugesellt — freilich nicht als Teufel im Sinne des sechzehnten Jahrhunderts sondern als einen solchen, wie er eben in Goethes Weltauschauung Platz hatte — und wenn Faust, der doch bei dem Prolog im Himmel nicht zugegen war, diesen Gesellen, der ihm so ohne sein Zuthun auf's Zimmer kommt, als einen Abgesandten desjenigen Geistes auffaßt, den mit Aufbietung aller seiner Kraft zu beschwören ihm gelungen war, und der seinem mächtigen Seelenflehen sich geneigt hatte?

Aber die große Feinheit der Goethischen Darstellung liegt eben darin, daß Faust's Auffassung von der Natur des Mephistopheles, die Goethes eigene ist, die Erklärung abgiebt für das Symbol der alten Volksvorstellung, dessen er mit poetischer Freiheit sich bedient hat, die Ausfüllung der darin gegebenen Form! In der That liegt in dieser Doppelnatur des Mephistopheles der Hauptgedanke für die Grundanlage des Ganzen, der wesentlichste Umstand für die Gestaltung der ursprünglichen Conception, für die Ausführung alles Einzelnen in erster Linie maßgebend. Mit ganz unvergleichlicher, staunenswerter Kunst hat Goethe die alte Form, ohne sie zu verwerfen, doch zu etwas ganz Neuem gewandelt, sie mit seiner Denkweise erfüllt, ja sie in einer Deutlichkeit und Fülle für die Anschauung und für die Empfindung versinnlicht, wie eben nur die Poesie das vermag, die in solchen Leistungen ihre Ueberlegenheit über

jede andere Darstellungsweise und damit ihre höchste Berechtigung erweist.

Beides, was Lessing bei seinen zwei Faustplänen vorschwebte, war gleich unmöglich: im alten Sinne konnte die alte Form der Sage nicht beibehalten werden; was hat das achtzehnte Jahrhundert, was hat das moderne Drama, was hat Goethe mit dem ernsthaft genommenen Teufelsglauben zu schaffen!

Andrerseits: seine Denkungsweise, die aufgeklärte, freie Anschauung des philosophischen Jahrhunderts gradehin in der ihr zugehörigen Form darzustellen, das war für Goethe, den Dichter unmöglich, im Drama vollends ganz undurchführbar. So wählte er ein Drittes: er bemächtigte sich der alten Form, indem er sie als das erfaßte, was sie, seiner Meinung nach, immer gewesen war, als ein Symbol, das heißt, als eine durch die Phantasie der Völker und Zeiten in freiem, unbewußtem, poetischem Schaffen gebildete, sinnenfällige, anschauliche Gestaltung einer gewissen, innerlich zusammengehörigen Beobachtungsreihe aus den Erscheinungen des wirklichen, menschlichen Lebens. Es wäre also dies Symbol entstanden aus der Beobachtung der doppelten Reihe von Ursachen des Bösen und des Schadens, die einerseits in den Schwächen nnd Irrtümern der Menschen liegen, andrerseits in den von außen sie hemmend, verwirrend, verleitend bestimmenden Verhältnissen, Gelegenheiten, Einwirkungen, und aus der Beobachtung, wie beide Reihen sich fortwährend so eng und so verhängnisvoll in einander verschlingen, daß diese Verschlingung durch eine Absicht, durch einen auf das Böse und auf den Schaden gerichteten Willen gelenkt zu sein scheint. So entsteht die Vorstellung von einem Wesen, dessen Element die Hinderung des Guten, die Hemmung des Strebens, die Vernichtung des Glückes und Heils, die Zer-

störung des Bestehenden, kurzum die Verneinung an sich wäre; die Negation des göttlichen Willens, diesem als gegenwirkende, wenn auch nicht ebenbürtige Macht entgegengestellt; womit also die in der Schöpfung thätige Weltmacht ihrer Einheitlichkeit entkleidet, in eine zwiespältige Zweiheit zerlegt wird. Durch die Reflexion ward jene Macht der Verneinung zu einem selbständigen, außerirdischen Prinzip erhöht, das in seiner Projektion auf die Phantasie sich zu der lebensvollen Gestalt des Teufels verkörperte, einer für alle Zeiten festgewurzelten, allen verständlichen und geläufigen Vorstellung. Eben darin beruht die vorzügliche Brauchbarkeit dieser Vorstellung und des ganzen ihr verwandten Reiches der Dämonen, Hexen und Gespenster für den Dichter, wenn er die Kunst versteht, den in ihnen ruhenden inneren wahren Gehalt für den Organismus seiner Schöpfung lebendig wirksam zu machen.

Goethe, hierin mit Spinoza sich begeistert eins fühlend, verehrte die ewige, erhabene Einheitlichkeit der Schöpfung, die unverbrüchliche Gesetzlichkeit aller ihrer Erscheinungen; er erblickte jene Beobachtungsreihe als natürliche und notwendige Aeußerung der in Welt und Leben untrennbar thätigen Kräfte, „die vom Tiefsten bis zum Höchsten Alles immerfort gesetzlich hervorbringen“. Er betrachtete daher das Böse und das Uebel nicht dualistisch, der Gottheit entgegengesetzt, sondern monistisch als ihrem Walten immanent, nur von uns, der Beschränktheit unsers Standpunktes und Sehvermögens angemessen, als Zerstörung, Schaden, als gottfeindlich betrachtet, in Wahrheit aber die natürlich-notwendigen Begleiterscheinungen des die körperlich-geistige Welt ewig erhaltenden und schaffenden göttlichen Wirkens.

Diese, zu Goethes Zeiten noch als neu geltende, nur engsten Kreisen vertraute, keineswegs nur der großen Menge

sogar sehr verdächtig erscheinende Anschauungsweise in dichterischer Darstellung gradehin dem Verständnis nahezubringen, dazu hätte es der breitesten Vorführung von Begebenheiten und Gesinnungen bedurft, also des Romans; doch würde sie ihre Evidenz, ihre schlagende Ueberzeugungskraft dabei fast auf ähnliche Weise eingebüßt haben, wie in den Ereignissen des wirklichen Lebens selbst. Dagegen wohnt der dramatischen Form dazu gerade die höchste Kraft inne, sofern sie jener Symbole sich bedient, die ihr die Volkstradition als vertraute und bewährte Darstellungsmittel entgegenbringt.

So war also jener anscheinende Widerspruch grade das für Goethe Gebotene! Der Faust von 1808 giebt die vollständige, meisterhafte Durchführung der schon im Urfaust und im Fragment von 1790 deutlich erkennbaren Intentionen.

Der „Prolog im Himmel" ist eigens zu dem Zwecke gedichtet worden, um die Lösung der Aufgabe in großem Stile vorzubereiten: die alte Figur des dualistischen Volksglaubens mit dem Inhalte der einheitlichen Weltanschauung zu erfüllen, die „von vorneherein" die Conception von Goethes Faustplan bestimmte.

Als im Dienste des Herrn auf der Erde thätig wird hier Mephistopheles gleich bei dem Vorschlag der Wette, nicht um Fausts Seele, sondern um Fausts Entwickelung, eingeführt:

> Was wettet Ihr? Den sollt Ihr noch verlieren,
> Wenn Ihr mir die Erlaubniß gebt,
> Ihn meine Straße sacht zu führen.

Und der Herr:

> So lang' er auf der Erde lebt,
> So lange sei Dir's nicht verboten.
> Es irrt der Mensch, so lang' er strebt.

Also ausdrücklich als von Gott zugelassen, als in sein Wirken eingeschlossen erscheint dieses Teufels Thätigkeit, aus-

schließlich zudem gebunden in die Schranken des Erdenlebens. Und um jedes Mißverständnis sogleich zu beseitigen, verbittet sich Mephistopheles die dualistische Auffassungsweise, wonach ihm ein jenseitiges Reich zugewiesen würde, gradezu; er will keine transcendenten Tendenzen sich untergeschoben wissen, sondern ist durchaus auf irdische bestrebt:

> Da dank' ich Euch; denn mit den Todten
> Hab' ich mich niemals gern befangen.
> Am Meisten lieb ich mir die vollen, frischen Wangen,
> Für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus;
> Mir geht es wie der Katze mit der Maus.

Er vertritt den Pessimismus des entschiedenen Unglaubens an die Wahrheit und Nachhaltigkeit jedes idealen Aufschwunges und hält die Chance der Wette, daß dieser himmelstrunkene Faust, bald genug, wenn der Spiritus verflogen, beim Phlegma angekommen sein werde:

> Wenn ich zu meinem Zweck gelange,
> Erlaubt Ihr mir Triumph aus voller Brust.
> Staub soll er fressen, und mit Lust,
> Wie meine Muhme, die berühmte Schlange.

Darauf dann die Antwort des Herrn, die keinen Zweifel mehr übrig läßt:

> Du darfst auch da nur frei erscheinen;
> Ich habe Deinesgleichen nie gehaßt:
> Von allen Geistern, die verneinen,
> Ist mir der Schalk am Wenigsten zur Last.

Wie mir scheint, liegt auch in dieser Unterscheidung ein tiefer Gedanke des Dichters: es giebt noch andre Hemmungen, Störungen, Verderbungen des dunklen Dranges zum Guten, wie Trägheit, Apathie, dumpfe und stumpfe Roheit, kurzweg, alle passiven Verneinungen menschlichen Strebens; dagegen wäre das Feld des Mephistopheles, der doch immer der grade dem Faust gefährliche „verneinende Geist“ bleibt,

d. h. die seinem Thatendrange immanente und von außen zudringende Gefahr der Verirrung, die aus der Bethätigung sich ergebende, so zu sagen, aktive Negation. So kennzeichnet sie das weitere Wort des Herrn:

> Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
> Er liebt sich bald die unbedingte Ruh:
> Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
> Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen.

Die Idee der Wette im Prolog stimmt also völlig zu der schon im Urfaust und in der frühesten Conception gestellten Alternative: wird Faust den mit seinem Lebensdrange in ihm und um ihn aufwachsenden Gefahren, wird er seiner Verschuldung und ihren Folgen erliegen? oder wird er es nicht? Bei Gretchens Katastrophe läßt die alte Dichtung, wie die neue, sein Schicksal unentschieden; aber wir wissen, daß der älteste Plan ihn der Verbindung mit Helena, das heißt der Läuterung durch die Einwirkung einer Wiedergeburt der besten Kräfte der Antike entgegenführte. Die Entscheidung über jene Alternative liegt also in Fausts Leben, wobei sich die Versuchungen von selbst einstellen, als deren Veranstalter nach der Idee der Wette mit dem Herrn Mephistopheles eingeführt wird. Und wie treten nun jene Gefahren in die Wirklichkeit? Sobald Faust den entscheidenden Schritt thut, den seine entzündete Phantasie ihm in den herrlichsten Farben ausmalt: wenn sie vor seinem geistigen Auge das großartige Bild des Erdenlebens aufsteigen läßt, dem er fortan alle seine Kräfte widmen will, das heißt, sobald er den Erdgeist beschwört! Und wenn er, obwohl von dem Gefühl seiner Unzulänglichkeit durchdrungen, nun doch von der aufgestachelten Leidenschaft als seiner Führerin sich zu dem Eintritt in das bewegte

Welttreiben fortreißen läßt, das heißt, sobald er dem an ihn herantretenden Versucher sich anvertraut! Das Gedicht verkörpert ihn im Mephistopheles. Wofür kann aber Faust, der weder an Hölle noch Teufel glaubt, da jener ihm leibhaftig erscheint, ihn nun halten als für den Abgesandten des Erdgeistes, den er beschworen, und der trotzdem er sich weigerte seiner Beschwörung zu gehorchen und mit eins sich seiner Herrschaft zu unterwerfen, ihm nun doch stückweise mehr und mehr von seiner Herrlichkeit enthüllt hat, aber — mit dem Beding, daß er den kalt und höhnisch negierenden Gefährten mit in den Kauf nähme? Was wäre das anders als die klare, leicht faßliche Versinnlichung des thatsächlich obwaltenden Verhältnisses in einem für die dramatische Ausgestaltung ebenso wie für die Ausbreitung und Vertiefung des Gedankens höchst geeigneten Bilde? Des Gedankens, daß jenes Prinzip der Verneinung ein unausweichlicher Bestandteil des Erdenlebens und Erdentreibens ist, von dem jeder, wer immer darin seine Kräfte erprobt, auf Schritt und Tritt sich begleitet sieht? und zwar grade am meisten da, wo er sich durch seine stärksten Neigungen hingezogen und gefesselt fühlt?

Mit der schärfsten Folgerichtigkeit faßt Goethe die Erscheinung des Erdgeistes lediglich als das, was sie wirklich ist: Die Intuition, die bis zum sinnlichen Schauen erhöhte Gesammtvorstellung von Welt und Leben, die der zur größten Weite gespannten Denkthätigkeit und den in ihren Tiefen erregten Gemütskräften seines Helden sich darstellt. Sie ist das wirksamste dramatische Mittel uns von beidem, ins Kurze gedrängt, die umfassendste Anschauung zu gewähren; ebenso ist, um die weitere Entwickelung dramatisch zu versinnlichen das fruchtbarste Motiv die Wette zwischen Mephistopheles und Faust.

Wie muß nun die Frage über diese Entwickelung sich stellen?

Faust, wenn auch durchdrungen von dem Bewußtsein seines Unvermögens, der Weite seiner Intuition vom Erdenwesen und -Leben zu genügen, kann doch dem Drange, der ihn hinaustreibt, nicht gebieten. Die Formel für Faust würde demgemäß so lauten: „ich muß ins Leben hinein und alles durcherfahren; für mich selbst aber giebt es weder Befriedigung, noch Genuß, noch jemals irgend ein Genügen." Dem setzt sich in den ihn erwartenden Versuchungen die schwerste Gefahr entgegen, die sich in der folgenden Formel resümiert: „Gut! in dieser Begier alles zu erfahren, alles selbst durchzumachen, verharre Du nur! Laß Dich verlocken! Es wird der Augenblick kommen, wo die vorwärts treibende Kraft erlahmt, wo das hohe Ziel, das Dich einst entzückte, vergessen wird, und das triviale Behagen der Sinne Dich in die Befriedigung des Augenblicks-Genusses einschränkt. „Verweilen in der Schönheit des Augenblickes" heißt es euphemistisch in der Wette, „Staubfressen und mit Lust" nennt es Mephistopheles im offnen Gespräche mit dem Herrn. Wer sähe nicht, daß diese Gefahr um so drohender ist, als ein im geheimsten Innern lebender, ununterdrückbarer Rest von Hoffnung auf Glück und Genuß selbst dem Resigniertesten noch zurückbleibt, um wie viel mächtiger muß der verborgene Genußdrang in Faust sein, den die Ueberfülle der Lebensenergie nur durch ihre tumultuarische Ueberstürzung in das Extrem des verzweifelten Unmuts geworfen hat. Die Gefahr liegt darin, daß bei solcher Stimmung über diesem Durcherfahren ausdrücklich für den Moment verheißener und gewährter, trügerischer Genüsse der bessere Teil jener Energie ermüde, verderbe und verloren werde.

> Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
> Er müßte doch zu Grunde gehn!

Das alles ist in den beiden Grundpfeilern der alten Dichtung, der Beschwörung des Erdgeistes und dem charakteristischen Gepräge des Mephistopheles „von vorneherein“ gegeben: und grade das hat die neue Dichtung, „den alten Faden“ wieder aufnehmend, mit höchster Sorgfalt und feinster Kunst ausgeführt.

Wie wundervoll ist jener universelle Drang nach alles umfassendem Erkennen und Genießen, der die Signatur der Sturm- und Drangperiode bildete und Goethes eigene Grundstimmung in der Zeit der Conception des Gesamtplanes war, im Prolog von seiner negativen und von seiner positiven Seite bezeichnet, wenn Mephisto den Faust, den der Herr „seinen Knecht“ nennt, in seiner Weise schildert:

> Fürwahr, er dient Euch auf besondre Weise:
> Nicht irdisch ist des Thoren Trank noch Speise:
> Ihn treibt die Gährung in die Ferne,
> Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt:
> Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
> Und von der Erde jede höchste Lust,
> Und alle Näh' und alle Ferne
> Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.

Und wenn dem die optimistische Betrachtung durch den Mund des Herrn sich entgegensetzt:

> Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
> So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen.
> Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
> Daß Blüt' und Frucht die künft'gen Jahre zieren!

Das ist der Optimismus, der dem Ausgange getrost entgegensieht, voll festen Glaubens an die tüchtigen Elemente in jener sich absurd genug gebärdenden Vorbereitungszeit unserer nationalen Erstarkung. Wie nahe liegt hier der dichterische Ausdruck durch die Worte:

Nun gut, es sei Dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab
Und führ' ihn, kannst Du ihn erfassen,
Auf Deinem Wege mit herab
Und steh beschämt, wenn Du bekennen mußt:
Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange,
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

Dem steht in Mephistos Pessimismus das eigentliche „böse Prinzip“, die ideen-ungläubige Zweifelsucht gegenüber, die mit bloßem, und daher unzulänglichem, Verstande alle Dinge als unzulänglich und darum als lächerlich beurteilt nach dem tiefsinnigen Goetheschen Spruch: „Der Verständige findet fast Alles lächerlich, der Vernünftige fast nichts.“

Verzeih, ich kann nicht hohe Worte machen,
Und wenn mich auch der ganze Kreis verhöhnt;
Mein Pathos brächte Dich gewiß zum Lachen,
Hätt'st Du Dir nicht das Lachen abgewöhnt,
Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen,
Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen.
Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag,
Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag.
Ein wenig besser würd' er leben,
Hätt'st Du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
Nur thierischer als jedes Thier zu sein.
Er scheint mir, mit Verlaub von Euer Gnaden,
Wie eine der langbeinigen Zikaden,
Die immer fliegt und fliegend springt
Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt.
Und läg' er nur noch immer in dem Grase!
In jeden Quark begräbt er seine Nase.

Das ist die eigentlich verneinende Anschauungsweise, die alle Kraft schon im Ansatz lähmt und vernichtet. Aber es gehört die ganze Oberflächlichkeit rein äußerlich schematischer Beurteilungsart dazu, um nicht zu erkennen, daß die

Worte der alten Dichtung nur in einem scheinbaren Widerspruch hierzu stehen, in Wirklichkeit vielmehr dem hier gekennzeichneten, mephistophelischen Standpunkte auf das genaueste entsprechen. Im Fragment triumphiert Mephistopheles darüber, daß Faust, freilich aus ganz anderen Ursachen, aber im Effekt übereinstimmend, dem Glauben, der Hoffnung, der Geduld flucht, kurz allem Idealismus absagt; denn damit giebt er jener trostlosen Verneinung Gewalt über sich, er scheint zum skeptischen Pessimismus abgefallen und damit auf dem Wege, in der trivialen, gemeinen Alltäglichkeit zu versanden. Er wäre es auch, wenn dieser Ausbruch etwas anders wäre als die aus ganz entgegengesetzten Gründen, nämlich aus zu heftig überwallendem, ungeklärtem Idealismus hervorgehende Verirrung, die Aeußerung der Enttäuschung und Verzweiflung über die sich ihm entgegentürmenden Hemmnisse. So hieß es schon im Fragment:

> Ich fühl's, vergebens hab' ich alle Schätze
> Des Menschengeists auf mich herbeigerafft,
> Und wenn ich mich am Ende niedersetze,
> Quillt innerlich doch keine neue Kraft.

Und darauf Mephisto:

> Drum frisch! laß alles Sinnen sein,
> Und grad' mit in die Welt hinein!

Stärker, aber in völlig gleichlaufendem Sinne, drückt die spätere Dichtung diese verzweifelnde Stimmung Fausts aus, mit der er die mephistophelische Negation gewissermaßen in sich aufgenommen hat, so daß das Symbol, daß diese sich nun auch äußerlich ihm zugesellt, vollauf erklärt wird:

> Ich habe mich zu hoch gebläht,
> In deinen Rang gehör' ich nur.
> Der große Geist hat mich verschmäht,
> Vor mir verschließt sich die Natur.
> Des Denkens Faden ist zerrissen,

Mir ekelt lange vor allem Wissen.
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrungnen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß
Mit einander wechseln, wie es kann:
Nur rastlos bethätigt sich der Mann.

Damit soll nun, nach Fischer's Meinung, jener Hohn des Mephistopheles über die den Menschen irreführende Vernunft im Widerspruch stehen! wenn er triumphiert, daß Faust der Vernunft und Wissenschaft, von denen ein Mephisto allerdings die abfällige Ansicht hat, daß es mit der Hingabe des Menschen an sie allemal „nicht lange dauert", nun absagt und seiner böswilligen Mißleitung auf mehr als halbem Wege entgegenkommt! Vielmehr stimmen diese Worte der alten Dichtung mit der neuen so haargenau zusammen, daß man zu der Annahme gedrängt wird, die ganze Scene müßte grade so bis auf den wörtlichen Ausdruck schon gleichzeitig entworfen gewesen sein, wenn wir im Fragment lesen:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeist bestärken,
So hab' ich dich schon unbedingt —
Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebändigt immer vorwärts dringt,
Und dessen übereiltes Streben
Der Erden Freuden überspringt.
Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben,

Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben;
Er wird Erquickung sich umsonst erflehn,
Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn!

Und nun vollends die Wette zwischen Faust und Mephisto! Wie war es nur möglich, so ganz bei dem äußern Klang der Worte stehen zu bleiben, um den ganz verschiedenen Sinn, den diese Wette für den einen und den sie für den andern hat, so völlig zu verkennen!

Bei Faust ist an die Stelle der enthusiastischen Freudigkeit ein tiefes Mißtrauen gegen sich selbst getreten und dessen ungeachtet ein trotziges Beharren auf dem gefaßten Entschluß; in leidenschaftlicher Geringschätzung alles dessen, was ihm früher das Höchste war, wirft er sich ohne Zuversicht und achtlos des Erfolges in die neue Lebensbahn. Was ihn jetzt treibt, ist nicht etwa der Vorsatz, den alten Zielen eben nur auf veränderten Wegen mit erneutem Einsatz aller Kräfte nachzustreben, sondern der Ueberdruß und die Verzweiflung an fruchtlosem Grübeln und Entsagen haben sein Leidenschaftsbedürfnis aufs höchste gesteigert: voll heißer Ungeduld stürzt er sich in die bewegten Lebensfluten, nur um Erregung, Erprobung, Bethätigung der so lange gehemmten Kraft zu suchen, aber mit der Gewißheit, doch nirgends Befriedigung zu finden! Hierbei faßt ihn der Versucher in der Hoffnung, ihn dennoch im sinnlichen Genusse festzuhalten! Oder, ohne Bild gesprochen: aus diesem schweren, inneren Uebel muß ihm unausweichlich eine Kette mannigfacher Irrungen sich entwickeln und die Gefahr, sich darin zu seinem geistigen und sittlichen Untergange zu verstricken.

Mit wunderbarer Meisterschaft ist gleich im Fragment die Figur dieses Versuchers in ihrer vollen Eigenart typisch

gezeichnet; die neue Dichtung thut nichts als diesen Typus auf das feinste auseinanderzulegen und auszuführen.

Was er zu thun hat, ist Faust in seiner trüben Verstimmung, seinem sich selbst verkennenden Kleinmut zu bestärken, denn hier blüht sein Weizen. So setzt er also alles daran, ihn durch trockenen Spott auf das niedere Durchschnittsmaß der gemeinen Alltäglichkeit herabzudrücken, ihm die Lust an idealen Zielen gründlich zu verleiden und so ihn unvermerkt dahin zu führen, daß er bei seiner Erdenfahrt der hohen Gedanken sich allgemach entschlage und auf der „schönen grünen Weide“ höchst realen und ebenso vergänglichen Genießens Entschädigung suche. Er weiß es freilich genau, daß Fausts Natur dort nie Genüge finden wird, aber seine beste Kraft wird er zerstört haben, und das ist es, was er will. So ist von Mephistos Seite her die Wette zu verstehen. Dazu kann ihm nun nichts gelegener kommen, als daß in dem frivol begonnenen Liebeshandel mit Gretchen die bessere Natur seines Clienten ihm höchst willkommen entgegenarbeitet. Die heftige Leidenschaft, die Faust dabei erfaßt und in Sünde auf Sünde willigen läßt, bringt ihn der Gefahr sehr nahe, in jenem umgekehrten Sinne Mephisto's die gewagte Wette für diesen gewonnen zu machen. Denn sie im wörtlichen Sinne zu verlieren, wie Fischer sie in den Gretchen-Scenen von Wort zu Wort für verloren hält, davon ist Faust vom Anfang bis zum Ende dieser tragischen Episode himmelweit entfernt, wo jeder leidenschaftliche Genuß des Augenblicks ihm von den bittersten Seelenqualen vergällt ist.

Nach alledem war also für den Dichter das gestellte Problem auf keine andre Weise zu lösen, als indem er dem Mephistopheles der Sage eine Doppelnatur erteilte. Für die technische Durchführung dieser Aufgabe war die Herstellung

eines Zwielichtes notwendig, eines Helldunkels der Farbengebung, für das die höchste Virtuosität erfordert wurde. Hierin lag die große Schwierigkeit für die Ausfüllung der großen Lücke.

Mephistopheles mußte einmal eine dramatische Person sein, also selbständig handelnd; sodann aber ein immanentes Prinzip, also bloße unpersönliche Wirkung.

Demgemäß mußte, was Faust von seiner Seite erfährt, erscheinen: einmal als im Verfolg der Wette im Himmel unternommene persönliche Veranstaltung des Mephistopheles; sodann aber als notwendig aus Fausts Disposition und Handlungsweise hervorgehende, unauflöslich mit seinem Verhalten verbundene Konsequenz, als bloße Wirkung seiner Individualität und des ihr entsprechenden Thuns und Leidens.

Unter der ersten Form allein kann Mephistopheles als dramatis persona in unvermeidlicher Anlehnung an die Sage in die Dichtung eingeführt werden: damit konnte aber der Inhalt der zweiten Form sehr wohl verbunden werden, sobald nur von der, jener ersten Form als einem Symbole anhaftenden, Fähigkeit der Modifikation und Erweiterung der rechte Gebrauch gemacht wurde. Die Art der Modifikation war durch die Natur des Problems und insbesondere durch die dem Faust beigelegte Denkweise mit Notwendigkeit gegeben.

Es blieb die Schwierigkeit, die dramatische Person des Mephistopheles zu Faust in ein Verhältnis zu setzen, gewissermaßen sie für ihn annehmbar zu machen.

Dazu erfand schon die erste Conception das Symbol des Erdgeistes, der in seiner abstrakten Universalität für Faust unnahbar ist, den er aber in seinem Element, in Welt und Leben, aufzusuchen unternimmt. Hierbei muß ihm das jenem innewohnende, recht eigentlich aus ihm sich ergebende

Prinzip des Widerspruchs, der Verneinung begegnen Faust erkennt in dessen persönlicher Verkörperung den Abgesandten des Erdgeistes.

Daher bietet das Gedicht keineswegs eine Reihe von Inkonsequenzen und Widersprüchen, sondern die kunstreichste Vereinigung dreier für das Gelingen unentbehrlicher Erfordernisse, wenn es

erstens: im Prolog den Mephistopheles als Teufel dem „Herrn" scheinbar dualistisch gegenüberstellt und an die Spitze des Ganzen die Wette um Fausts Seele treten läßt;

wenn zweitens: Mephistopheles nicht von Faust beschworen wird, sondern von selbst sich einstellt und als Begleiter ihm zugesellt, wozu die alte Sagen-Vorstellung des schwarzen Pudels mit der höchsten Genialität benutzt ist;

wenn drittens: Faust, der nur den Erdgeist beschworen hat und an einen Teufel im dualistischen Sinne überhaupt nicht glaubt, die Person des Mepistopheles als die Verkörperung eines im Erdenleben nicht nur unvermeidlichen sondern auch unentbehrlichen Prinzips sich als Begleiter und Gehilfen ohne weiteres gefallen läßt; wenn er also mit ihm den Pakt schließt, aber zugleich die Wette mit ihm eingeht, daß er sich durch die herabziehende Wirkung der in ihm verkörperten Negation nie zum trägen Beharren im passiven Genuß verleiten lassen wird; wenn er endlich, wo er den Unentfliehbaren, seinem Unternehmen untrennbar Zugehörigen zu bezeichnen veranlaßt ist, ihn — nicht etwa den Diener — sondern den vom Erdgeist „ihm zugegebenen Gesellen" nennt.

So die ursprüngliche und unverändert gebliebene Conception. Die Ausführung konnte erst dem zum Vollbesitz der höchsten Kunst gelangten Dichter nach Wunsche glücken.

VI.

Die Ausfüllung „der großen Lücke".

Erst in der Zeit des engsten Verkehres mit Schiller hat Goethe die lange unterbrochene Arbeit am Faust wieder aufgenommen; es liegen uns im Briefwechsel zwischen beiden eine Reihe von Aeußerungen vor, die von dem zwar öfters stockenden, dann aber auch zeitweise sehr energischen Anwachsen des großen Werkes Zeugnis ablegen. Sie erstrecken sich vom Beginn des Sommers 1797, der für den Faust ganz besonders fruchtbar war, bis zum Frühjahr 1801 So hochwillkommen und wichtig uns diese Mitteilungen sind, so sehr ist es andrerseits zu beklagen, daß sie, wie so oft die intimen brieflichen und mündlichen Aeußerungen großer Männer, auch den einseitigsten und willkürlichsten Mißdeutungen haben dienen müssen. Es sei nur an Lessings Nathan erinnert, dessen großsinnige Friedensbotschaft und freie, echt künstlerische Haltung auf solche Art leicht zu kümmerlicher Tendenzdichtung gestempelt wird. Mehr als irgendwo anders ist solchen an das intimste Freundesverständnis gerichteten Aeußerungen gegenüber die sorgfältigste Wägung eine Gewissenspflicht.

Diese Pflicht ist in der Verwendung der Goetheschen Briefe für die Erkenntnis seines Lebenswerkes arg verletzt worden. Es ist deshalb unumgänglich, diese Zeugnisse strengstens daraufhin zu untersuchen, wie sie zu seinen

eigenen Angaben über die Einheit des Faust und zu deren innerer Evidenz sich verhalten.

Zuerst am 29. November 1794 äußert Schiller das Verlangen, die Bruchstücke vom Faust, die noch nicht gedruckt sind, kennen zu lernen: „denn ich gestehe Ihnen, daß mir das, was ich von diesen Stücken gelesen, der Torso des Herkules ist. Es herrscht in diesen Scenen eine Kraft und eine Fülle des Genies, die den ersten Meister unverkennbar zeigt, und ich möchte diese große und kühne Natur, die darin athmet, soweit als möglich verfolgen.“ Darauf Goethe am 2. Dezember 1794: „Von Faust kann ich jetzt nichts mittheilen; ich wage nicht das Packet aufzuschnüren, das ihn gefangen hält. Ich könnte nicht abschreiben ohne auszuarbeiten, und dazu fühle ich mir keinen Muth. Kann mich künftig etwas dazu vermögen, so ist es gewiß Ihre Theilnahme.“ Aber Schiller wird nicht müde zu bitten, bis dann Goethe am 17. August 1795 für das Dezemberheft der Horen „etwas von Faust“ wenigstens in Aussicht stellt, mit der Hinzufügung: „Mit diesem letzten geht mir's wie mit einem Pulver, das sich aus seiner Auflösung nun einmal niedergesetzt hat; so lange Sie dran rütteln, scheint es sich wieder zu vereinigen, sobald ich wieder für mich bin, setzt es sich nach und nach zu Boden.“

Es muß hier darauf hingewiesen werden, wie einseitig diejenigen urteilen, die bei allen diesen von Goethe geäußerten Bedenken nur immer die freilich sehr schwierige Aufgabe der Ausfüllung der ersten Lücke im Fragment in's Auge fassen: für diese lag der Plan schon im Urfaust vor und er war, vertieft und verdeutlicht, in Rom wieder aufgenommen. Beweis: das Grundapercu von der Beschwörung des Erdgeistes und von der Entwickelung der Figur des Mephisto aus dem während des Spazierganges sich zu Faust gesellenden

Pudel, beides schon im Urfaust vorhanden; dann ferner das energische und bedeutsame Zurückgreifen auf das Motiv des Erdgeistes in der römischen Scene „Wald und Höhle“. Es blieb aber das noch weit Schwierigere zu leisten: Fausts entscheidender Entschluß schon nach der ursprünglichen Conception war der gewesen, die Weite und Breite und alle Tiefen des Erdgeistes, vor dessen überwältigender Vision er schwindelnd zusammengebrochen war, nun dennoch in stückweisem Erfahren, wenn auch ewig unbefriedigt, aufzusuchen. Ein titanischer Plan diesen Entschluß in dramatischer Darstellung auszuführen! Hier konnte die volle Klarheit der Grundconception nicht durchhelfen; die eigene Entwickelung und Erfahrung, für die Goethe sich selbst genau das gleiche Programm vorgeschrieben hatte, konnte allein den Dichter dazu befähigen, den noch unsubstanziierten, in der Luft schwebenden Intentionen feste Form und reichen Gehalt zu verleihen. Es handelte sich bei der Wiederaufnahme der Faustarbeit um die Disponierung des Stoffes für die gesamte Dichtung.

Schon am 10. Januar 1788 schrieb Goethe aus Rom an Herder: „Meine titanischen Ideen waren nur Luftgestalten, die einer ernsteren Epoche vorspukten. Ich bin nun recht im Studium der Menschengestalt, welche das Non plus ultra alles menschlichen Wissens und Thuns ist. Meine fleißige Vorbereitung im Studium der ganzen Natur, besonders die Osteologie, hilft mir starke Schritte machen. Jetz seh' ich, jetzt genieß' ich erst das Höchste, was uns vom Alterthum übrig blieb, die Statuen. Ja, ich sehe wohl ein, daß man ein ganzes Leben studiren kann und am Ende doch noch ausrufen möchte: Jetzt seh' ich, jetzt genieß' ich erst.“ Faust wird in diesem Briefe nicht genannt, aber ist es nicht, als ob Faust selbst hier spräche, der dem Erd-

geist seinen Dank sagt? In jenen Tagen ist der Monolog: „Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles, warum ich bat“ gedichtet worden. Es wird an dem „zugegebenen Gefährten“ in Rom nicht gefehlt haben!

Am 1. März 1788 heißt es dann von der zuletzt verflossenen „reichhaltigen“ Februarwoche: „Zuerst ward der Plan zu Faust gemacht, und ich hoffe, diese Operation soll mir geglückt sein. Natürlich ist es ein ander Ding, das Stück jetzt oder vor fünfzehn Jahren ausschreiben; ich denke, es soll nichts dabei verlieren, besonders da ich jetzt glaube, den Faden wiedergefunden zu haben.“ Er nahm den Faden auf mit der eben citierten Scene. „Auch was den Ton des Ganzen betrifft, bin ich getröstet; ich habe schon eine neue Scene ausgeführt, und wenn ich das Papier räuchere, so dächt' ich, sollte sie mir Niemand aus den alten herausfinden. Da ich durch die lange Ruhe und Abgeschiedenheit ganz auf das Niveau meiner eigenen Existenz zurückgebracht bin, so ist es merkwürdig, wie sehr ich mir gleiche und wie wenig mein Inneres durch Jahre und Begebenheiten gelitten hat. Das alte Manuskript macht mir manchmal zu denken, wenn ich es vor mir sehe. Es ist noch das erste, ja in den Hauptscenen gleich so ohne Concept hingeschrieben; nun ist es so gelb von der Zeit, so vergriffen (die Lagen waren nie geheftet), so mürbe und an den Rändern zerstoßen, daß es wirklich wie das Fragment eines alten Kodex aussieht, so daß ich, wie ich damals in eine frühere Welt mich mit Sinnen und Ahnen versetzte, mich in eine selbstgelebte Vorzeit wieder versetzen muß.“

Auch die Scene in der „Hexenküche“ wurde damals verfaßt, und es ist gleichgültig, ob man diese für die erwähnte nimmt oder jene andere; das Wesentliche ist: beide liegen im Verfolg des alten Planes, die eine nach der Seite des

durch das Ganze festgehaltenen Motivs vom Erdgeist, die andre nach der Seite der Ausgestaltung des Mephistopheles.

Zwischen damals und der Zeit des zuletzt citierten Briefes an Schiller liegen nun abermals sieben Jahre; das Bild, das Goethe für sein Verhältnis zu der Arbeit braucht, ist das treffendste: das Pulver hat sich aus seiner Auflösung einmal niedergesetzt; in den lebhaften Unterredungen mit dem Freunde über den Gegenstand scheint es wieder zu organischer Vereinigung aufzusteigen; aber noch fehlt die Stimmung und der Entschluß für die Benutzung des günstigen Augenblicks.

Endlich schlägt die glückliche Stunde! Sehr charakteristisch ist es die Steigerung seiner bewußten Technik, die Goethe den Mut und das Verlangen zur Fortsetzung der Faustarbeit einflößt. Der Ideenverkehr und die gemeinsame poetische Produktion mit Schiller hat das herbeigeführt. Am 22. Juni 1797 verkündet er dem Freunde die willkommene Botschaft: „Unser Balladenstudium hat mich wieder auf diesen Dunst- und Nebelweg gebracht, und die Umstände rathen mir, in mehr als Einem Sinne, eine Zeit lang darauf herum zu irren". Wirklich steht mit der Haltung der echten Ballade und mit der Verwendung des Mythischen und Sagenhaften in ihr, die ihre vornehmsten Mittel bilden, die Aufgabe, die es für den Faust zu lösen galt, in genauester Analogie: die Umwandlung des mythologischen Teufels zu einem menschlich wirkenden und interessierenden Faktor der Handlung und die zum Bilde wirklicher Handlung gesteigerte Belebung des symbolischen Elements für die Darstellung von Fausts Erdenfahrt. Aehnlich schreibt Goethe am 24. Juni 1797, daß er für die fehlgeschlagene Hoffnung einer italienischen Reise sich „einen Rückzug in diese Symbol-, Ideen- und Nebelwelt mit Lust und Liebe vorbereite." Schiller versteht ihn vollkommen, wenn er ihm erwiedert: „die Anforderungen an

den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch, und Sie mögen sich wenden, wie Sie wollen, so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung auflegen, und die Einbildungskraft wird sich zum Dienst einer Vernunftidee bequemen müssen. Aber ich sage Ihnen damit schwerlich etwas Neues, denn Sie haben diese Forderung in dem, was bereits da ist, schon in hohem Grade zu befriedigen angefangen."

Die eigentliche Ankündigung von Goethes Entschluß lautet so: „Da es höchst nöthig ist, daß ich mir in meinem jetzigen unruhigen Zustande etwas zu thun gebe, so habe ich mich entschlossen, an meinen Faust zu gehen, und ihn, wo nicht zu vollenden, doch wenigstens um ein gutes Theil weiter zu bringen, indem ich das was gedruckt ist, wieder auflöse, und mit dem was schon fertig oder erfunden ist, in große Massen disponiere, und so die Ausführung des Plans, der eigentlich nur eine Idee ist, näher vorbereite. Nun habe ich eben diese Idee und deren Darstellung wieder vorgenommen und bin mit mir selbst ziemlich einig." Man erinnere sich, was alles damals schon fertig vom Faust vorlag, wozu bedeutende Massen als „schon erfunden" hinzuzurechnen sind, was demnach nun für „die Ausführung" noch fehlte, so kann man über „den Plan und dessen Idee", worüber Goethe damals mit sich „ziemlich einig" wurde, nicht im Zweifel bleiben: es ist der in der Idee einheitliche, in der Ausführung doppelseitige Plan, mit der Intuition des Erdgeistes die mythische Person des Mephisto ebensowohl in lebendige innere Verbindung zu setzen, wie in Mephistos Thun und Wirken das im Grunde unpersönliche Walten des Erdgeistes aufzuzeigen.

In solchem Sinne fügt auch Goethe in jenem Briefe

hinzu: „Da die verschiedenen Theile dieses Gedichtes, in Absicht auf die Stimmung, verschieden behandelt werden können, wenn sie sich nur dem Geist und Ton des Ganzen subordiniren, da übrigens die ganze Arbeit subjectiv ist; so kann ich in einzelnen Momenten daran arbeiten und so bin ich auch jetzt etwas zu leisten im Stande."

Wie trefflich verstand ihn der ebenbürtige Freund! Er erkannte sehr wohl, „daß der Faust nach seiner Anlage auch eine Totalität der Materie erforderte", und ihm schwindelte davor, „für eine so hoch aufquellende Masse" eine sinnliche Anschauung zu finden, „einen poetischen Reif, der sie zusammenhält." Die ganze Reihe der über der Gestaltung des Problems erwachsenden Schwierigkeiten steht ihm klar vor Augen: „Verstand und Vernunft scheinen mir in diesem Stoff auf Tod und Leben mit einander zu ringen". „Der Teufel behält durch seinen Realism vor dem Verstand, und der Faust vor dem Herzen Recht". „Eine Schwierigkeit finde ich auch darin, daß der Teufel durch seinen Charakter, der realistisch ist, seine Existenz, die idealistisch ist, aufhebt. Die Vernunft nur kann ihn glauben, und der Verstand nur kann ihn so, wie er da ist, gelten lassen und begreifen. — Ich bin überhaupt sehr erwartend, wie die Volksfabel sich dem philosophischen Theil des Ganzen anschmiegen wird." Man vergesse nicht, daß es nur das Fragment war, aus dem Schiller diese tiefen Einsichten in den geplanten Organismus schöpfte: „Bei der jetzigen fragmentarischen Gestalt des Faust's fühlt man dieses sehr, aber man verweist die Erwartung auf das entwickelte Ganze."

Wer möchte nun nach den angeführten Briefstellen annehmen wollen, daß Goethe acht Tage nach der Wiederaufnahme der Arbeit über alle Einzelnheiten der Ausführung

mit sich völlig einig geworden sei, daß nicht vielmehr bei der Skizzierung namentlich der ganz symbolisch zu haltenden Particen die außerordentlichen Schwierigkeiten sich ihm erst recht offenbaren mußten? So schreibt er denn am 1. Juli 1797: „Meinen Faust habe ich, in Absicht auf Schema und Uebersicht in der Geschwindigkeit recht vorgeschoben, doch hat die deutliche Baukunst die Luftphantome bald wieder verscheucht." K. Fischer freilich konstruiert daraus einen seiner Hauptangriffe gegen die Einheit des Planes und des Gedichtes. Trotzdem es im Briefe nun weiter heißt: „Es käme jetzt nur auf einen ruhigen Monat an, so sollte das Werk zu männiglicher Verwunderung und Entsetzen, wie eine große Schwammfamilie aus der Erde wachsen. Sollte aus meiner Reise nichts werden, so habe ich auf diese Possen mein einziges Vertrauen gesetzt. Ich lasse jetzt das Gedruckte wieder abschreiben, und zwar in seine Theile getrennt, da denn das Neue desto besser mit dem Alten zusammen wachsen kann." Und im nächsten Briefe vom 5. Juli: „Faust ist die Zeit zurückgelegt worden; die nordischen Phantome sind durch die südlichen Reminiscenzen auf einige Zeit zurückgedrängt worden, doch habe ich das Ganze als Schema und Uebersicht sehr umständlich durchgeführt."

Wieder bringt der 6. Dezember 1797 eine höchst verdächtige Aeußerung: „Halten Sie sich ja zu Ihrem Wallenstein; ich werde wohl zunächst an meinen Faust gehen, theils um diesen Tragelaphen los zu werden, theils um mich zu einer höheren und reineren Stimmung, vielleicht zum Tell, vorzubereiten." Die Gegner reiten auf diesem „Bockhirsch" herum und führen das Zwitterwesen ins Feld als ein Eingeständnis der Zwiespältigkeit des Gedichtes, während es doch klar am Tage liegt, daß Goethe damit

auf die Vermischung des „Poetischen“ in der Faustdichtung mit dem „Philosophischen“ hinweist, die eine reine poetische Behandlung nicht zuließ, sondern die umfängliche Einführung des Abstrakten durch die Symbolik erforderte, und zwar eine Symbolik, die zunächst ausschließlich der Welt der „nordischen Phantome“ zu entnehmen war, dem Element des „Barbarischen“, wie es von Goethe wiederholt bezeichnet wird; offenbar im Gegensatz zu der Formenschönheit der griechischen Mythologie, für deren Verwendung erst der zweite Teil des Faust das Feld bieten konnte. In den die „Helena“ betreffenden Briefen Schillers und Goethes aus dem September 1800 finden sich dafür eine Anzahl klassischer Belegstellen.

Noch lange sollte es dauern, bis Goethe die Arbeit am ersten Teile beendete; und auch, als er ihn im Jahre 1808 der Oeffentlichkeit übergab, blieb das Stück doch nur als ein Fragment abgeschlossen. Der symbolisch behandelte Teil war eben einer unbegrenzten Erweiterung fähig. So erklärt es sich, daß große geplante Scenen unausgeführt und ganz fortbleiben konnten. So die im Briefe vom 6. April 1801 erwähnte „Disputationsscene“, von der wir nur ein Schema besitzen: „Am Faust ist in der Zeit auch etwas geschehen. Ich hoffe, daß bald in der großen Lücke nur der Disputationsactus fehlen soll, welcher denn freilich als ein eigenes Werk anzusehen ist und aus dem Stegreife nicht entstehen wird.“ Man geht schwerlich fehl, wenn man annimmt, daß diese Scene, in der Mephistopheles als „fahrender Scholastikus“ auftreten sollte, bestimmt war, um einerseits diesen selbst zu charakterisieren, andrerseits um Faust das akademische Leben und Treiben vollends zu verleiden: beides ist später in den beiden großen Unterredungen zwischen Faust und Mephisto geleistet worden, und damit wurde jene Scene überflüssig.

Wie hat nun Goethe die große Lücke ausgefüllt?

Es galt zunächst die Gesinnung und Stimmung Fausts, wie sie der Urfaust im ersten Monolog und in der Katechisationsscene mit Gretchen geschildert hatte, sowohl zu vertiefen als zu präcisieren. Was wir darüber im Urfaust lesen, beruht durchaus im letzten Grunde auf spinozistischen Anschauungen.

Goethe erzählt uns in Dichtung und Wahrheit, wie in den jugendlichen Jahren heftigster Gährung von „Bedürfnissen, Leidenschaften und Ideen" die Lektüre von Spinoza's Ethik ihm wunderbare Beruhigung gewährt habe. „Eine große und freie Aussicht über die sinnliche und sittliche Welt that sich mir auf und machte mich zum leidenschaftlichen Schüler Spinoza's, zu seinem entschiedensten Verehrer." In den enthusiastischen Unterhaltungen mit Fritz Jacobi war Spinoza das Hauptthema, natürlich weniger die exakte Kenntnis und kritische Ergründung seiner Philosophie als die schwärmende Begeisterung an den großen Grundgedanken seiner Weltanschauung. Grade in diese Zeit fällt die erste Ausarbeitung des Faust: die Art, wie Goethe in seinen Selbstbekenntnissen, rückblickend auf jene frühzeitig erfahrenen Wirkungen des Spinozismus, über dessen Wesen sich äußert, wirft ein helles Licht auf den innersten Sinn seiner Faustdichtung.

„Unser physisches sowohl als geselliges Leben, Sitten, Gewohnheiten, Weltklugheit, Philosophie, Religion, ja so manches zufällige Ereignis, Alles ruft uns zu, daß wir entsagen sollen. So Manches was uns innerlich eigenst angehört, sollen wir nicht nach außen hervorbilden; was wir von außen zur Ergänzung unseres Wesens bedürfen, wird uns entzogen, dagegen aber so Vieles aufgedrungen, das uns so fremd als lästig ist. Man beraubt uns des

mühsam Erworbenen, des freundlich Gestatteten, und ehe wir hierüber recht ins Klare sind, finden wir uns genöthigt, unsere Persönlichkeit erst stückweis und dann völlig aufzugeben."

„Diese schwere Aufgabe jedoch zu lösen, hat die Natur den Menschen mit reichlicher Kraft, Thätigkeit und Zähigkeit ausgestattet. Besonders aber kommt ihm der Leichtsinn zu Hilfe, der ihm unzerstörlich verliehen ist. Hierdurch wird er fähig, dem Einzelnen in jedem Augenblick zu entsagen, wenn er nur im nächsten Moment nach etwas Neuem greifen darf; und so stellen wir uns unbewußt unser ganzes Leben immer wieder her. Wir setzen eine Leidenschaft an die Stelle der andern; Beschäftigungen, Neigungen, Liebhabereien, Steckenpferde, Alles probiren wir durch, um zuletzt auszurufen, daß Alles eitel sei. Niemand entsetzt sich vor diesem falschen, ja gotteslästerlichen Spruch, ja, man glaubt etwas Weises und Unwiderlegliches gesagt zu haben. Nur wenige Menschen giebt es, die solche unerträgliche Empfindung vorausahnen und um allen partiellen Resignationen auszuweichen, sich ein für Allemal im Ganzen resigniren."

„Diese überzeugen sich von dem Ewigen, Nothwendigen, Gesetzlichen und suchen sich solche Begriffe zu bilden, welche unverwüstlich sind, ja durch die Betrachtung des Vergänglichen nicht aufgehoben, sondern vielmehr bestätigt werden."

In deutlichen Worten die Stellung und die Lösung des Faust-Problems: freilich ganz von seiner inneren Seite erfaßt und ausgesprochen in der bedächtigen Weise des Goethe'schen Alters.

Der Grundgedanke des Planes war, daß Faust dem hier bezeichneten hohen Ziele zugeführt werden sollte: sein Uebel, das ihn daran hinderte, war das Uebermaß des lange

zurückgehaltenen Lebensdranges, die Unfähigkeit, sich zu beschränken. Wie viele um sich her sah Goethe an diesem Uebel in einem verwilderten Leben, im Wahnsinn zu Grunde gehen! Sein Faust sollte diese Gefahren überwinden, indem das Leben, das ihn in seine Zucht nahm, ihm die Entfaltung seiner unerschöpflichen Kraft nach allen Seiten gewährte. Für die Durchführung des Planes galt es also zunächst die negative Seite jener Resignation, den Kleinmut, den Unmut, die Verzweiflung bis zum Aeußersten zu steigern. Es ist die Frage, ob das Schwärmen in philosophischen Spekulationen die Kraft haben wird ihn davon zu heilen.

Faust hat redlich damit begonnen die Pflicht der Entsagung sich im vollen Maße aufzuerlegen, aber weder Religion noch Wissenschaft vermögen ihn zu entschädigen. Wie seine Zeit sie ihm darbieten, ist er beiden entwachsen. Er wiegt sich nicht in der Selbstzufriedenheit des beschränkten Gelehrten: „Bilde mir nicht ein, was Recht's zu wissen;" über den Dualismus des theologischen Dogma's und damit über den Standpunkt des ererbten Glaubens ist er hinaus: „Mich plagen weder Scrupel noch Zweifel, fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel." Nach einer einheitlichen Weltanschauung, die ohne willkürliche Trennung und Gegensätze das Ganze von innen heraus erfaßt und erklärt, die damit zugleich die unerträgliche Schranke zwischen Geist und Materie, die widernatürliche Absperrung von der Welt, ihrer Schönheit und ihrer Freude aufhebt, darnach sehnt er sich in schmerzlich leidenschaftlichem Ringen.

Und hier thut sich ihm, befreiend und entzückend, in dem „geheimnißvollen Buch" das magische Zeichen des „Makrokosmus" auf, dessen verständliches Motto lautet: „Und wenn Natur Dich unterweist, dann geht die Seelenkraft Dir auf, wie spricht ein Geist zum andern Geist."

Der nun folgende schwärmerische Ausbruch des Gefühls ist die wörtlich genaue Schilderung der Wirkung, welche die poetische Anschauung von Spinoza's großartiger Weltauffassung auf den jugendlichen Goethe ausübte.

Wenn er in Dichtung und Wahrheit erzählt, wie in das „gährende und siedende Chaos“ seines Innern durch die Anschauung Spinoza's nun „Beruhigung und Klarheit“ kam, „Friedensluft ihm daraus entgegenweht,“ und wie er im Gespräch mit dem Freunde sich nicht genug thun konnte: „Der Mondschein zitterte über dem breiten Rheine, und wir am Fenster stehend, schwelgten in der Fülle des Hin- und und Wiedergebens.“ So heißt es hier:

> Ha, welche Wonne fließt in diesem Blick
> Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!
> Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück
> Neu glühend mir durch Nerv und Adern rinnen.
> War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb,
> Die mir das innre Toben stillen,
> Das arme Herz mit Freude füllen
> Und mit geheimnißvollem Trieb
> Die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen?

Die Ahnung des Verständnisses der Natur und des Geistes geht mit eins ihm auf und eine unbegrenzte Aussicht eröffnet sich, da die feindselig hemmende Scheidung beider aufhört und in unauflöslicher Einheit sie als das Sein und die Wirkung der einen göttlichen Kraft erscheinen, ohne die nichts ist und geschieht, weil sie selbst alles Wesen und alle Wirksamkeit in sich umfaßt. So liegt in der Natur selbst der Zugang zu dem Geisterreich dem durstigen Forscher nun offen erschlossen: indem er freudig sie umfaßt, wie zum erquickenden Bade in den Reichtum ihrer wundervollen Erscheinungen, die er so lange gemieden, sich taucht, verheißt sie ihm die Lösung aller höchsten Rätsel.

Ich schau in diesen reinen Zügen
Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.
Jetzt erst erkenn' ich, was der Weise spricht:
„Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;
Dein Sinn ist zu, Dein Herz ist todt!
Auf, bade Schüler, unverdrossen
Die ird'sche Brust im Morgenroth!"

Eine entzückende Anschauung, mit aufgeschlossenem Sinn in der Natur nun überall die Gottheit zu erblicken, das Göttliche als das Natürliche zu erkennen; nirgends eine Kluft, ein Widerspruch, nirgends ein Sprung und das Erkennen aufhebende Willkür, allenthalben Zusammenhang und Harmonie!

Wie Alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem Andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen,
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen
Harmonisch all' das All durchklingen!

Noch einmal! es ist nicht spinozistische Philosophie, was hierin ausgesprochen sein soll: sie läßt sich im bloßen Anschauen ihres Zeichens nicht gewinnen. Was Faust begeistert, ist Gefühl und Anschauung ihrer großartigen Einfachheit, ist das schwärmende Entzücken an der Weite der darin eröffneten Aussicht.

Und das ist zugleich der Grund, warum sie ihm nicht genügt, nicht genügen kann! Für einen Lessing mußte hier die Aufgabe entstehen, mit aller Macht der Erkenntnißkräfte und aller Mühsal der Spekulation sich zur Klarheit und zu festem Besitz hindurchzuringen — und so hatte ja Lessing auch das Faustproblem aufgefaßt —: der jugendliche Goethe und vollends sein Faust, den er gerade als an der Spekulation ermüdet und verzweifelnd darstellt, vermag diesen

Weg nicht einzuschlagen. „Welch Schauspiel!“ ruft er aus, „Aber ach, ein Schauspiel nur!“ Etwas anderes ist es, wohin es ihn unwiderstehlich treibt:

> Wo faß' ich Dich, unendliche Natur?
> Euch Brüste wo? Ihr Quellen alles Lebens,
> An denen Himmel und Erde hängt,
> Dahin die welke Brust sich drängt —
> Ihr quellt, Ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens?

So wendet er unwillig von diesem Zeichen sich ab, und hier erst beginnt die verhängnisvolle Beschwörung.

Den Erdgeist beschwört Goethes Faust; eine andere Beschwörung kommt in der ganzen Tragödie nicht vor. Die jugendliche Conception, die von vorneherein klar vor seiner Seele stand, war eben die Schöpfung dieses neuen Symbols, welches er an die Stelle der Teufelsbeschwörung der alten Sage setzt. Dieser Grundgedanke ist von der eminentesten Tragweite: er erstreckt sich zunächst, das hellste Licht rings um sich her verbreitend, auf die Zeit, die ihn gebar, und wirft dann seinen Schein weithin auf die gesamte Entwickelung des kommenden Jahrhunderts. Denn so gestaltet sich nun das Schema dieses Grundplanes:

Faust beschwört den Erdgeist: d. h. unbezähmbarer Thatendrang, stürmische Schaffenslust und leidenschaftlicher Genußtrieb vermessen sich die Welt all der neuen Ahnungen und Erkenntnisse unmittelbar in die Wirklichkeit überzuführen. Der Erdgeist aber weist ihn zurück: das naturgemäße Symbol dafür, daß die Riesengröße der Aufgabe notwendig das niederschmetternde Gefühl des Unvermögens hervorrufen muß. Aber trotz dieser Zurückweisung dauert die Stimmung, als deren Gipfelpunkt das Symbol der Beschwörung des

Erdgeistes erscheint, gleichsam als eine nicht mehr einzudämmende Naturkraft, fort, ebenso bleiben daher in der Dichtung die Konsequenzen jener Beschwörung in Kraft. Mit andern Worten: Der Entschluß, sich ins volle Leben zu stürzen, allen seinen Aufgaben und Gefahren die Stirn zu bieten, alle seine Reizungen zu erfahren, alle seine Schmerzen auf sich zu nehmen, wird, einmal gefaßt, nicht mehr verschwinden können, sondern wird, so oder so, sich Bahn brechen. Nur in der Art dieser Ausführung wird eine entscheidende Aenderung eintreten — und grade diese zeugt von Goethes tiefer Seelenkunde und von seinem überlegenen Verständnis der Zeitbewegung, in deren Mitte er stand —: statt mit zielbewußter Kraft und freudiger Hoffnung ins Werk gesetzt zu werden, den Bürgen eines vielleicht langsamen und allmählichen, aber sicheren Fortschreitens, hat jener Entschluß zu seinen Faktoren nun tief verbitterte Resignation, eine ins grenzenlose schweifende Phantasie und unbezähmbare Leidenschaftlichkeit erhalten. Nur Goethe vermochte in sich selbst diesen mächtigen Zug der Zeit zu überwinden, dem die Besten, wie die Mittelmäßigen und Schlechten widerstandslos dahingegeben folgten: auch Schillers Jugend stand unter diesem Zeichen.

In der Reihe von Scenen, die für die Lücke neu zu schaffen oder auszuarbeiten waren, mußten also zwei Aufgaben gelöst werden: einmal die sehr schwierige, den inneren Kampf in der Seele Fausts vorzuführen, sein Schwanken zwischen Verzweiflung und wieder eintretender Beruhigung, das immer erneute Auftreten der einmal übermächtig gewordenen Stimmung bis zur Ausführung des Entschlusses: sodann die Einführung des Mephistopheles in seiner Doppelnatur. Aus den ältesten Scenen läßt sich der später eingehaltene Gang schon im wesentlichen erkennen. Wenn auf

die ungeheure Erregung der Beschwörungsscene die trockene Konversation Wagners folgte, die in diesem Augenblicke als die Verkörperung dessen, dem er zu entfliehen entschlossen ist, das Unerträglichste für Faust sein muß, so war damit offenbar eine Steigerung seiner verzweifelten Stimmung zum Extrem beabsichtigt, die dann wieder ein besänftigendes und rettendes Motiv unumgänglich forderte. Nun lag die Idee des Selbstmordes dem Goethe der Wertherzeit, wie wir das ja aus Dichtung und Wahrheit genau wissen, sehr nahe, und es ist anzunehmen, daß es von Anfang an geplant war, wie das „nun werd ich tiefer tief zu nichte" des Urfaust vermuten läßt. Möglich, daß auch die Verlegung des ganzen Vorganges auf das Osterfest schon eine älteste Intention war, und daß, wie der Osterspaziergang im alten Plane lag, so auch die Gesänge des Ostermorgens als rettendes Motiv schon früh im Schema bemerkt waren. Wie dem auch sei, die hinreißend schöne und von Gedankenreichtum wahrhaft überströmende Durchführung, so wie auch die vollendete Form dieser Scenen beweisen, daß hier in den Entwürfen nichts Ausgearbeitetes vorlag, sondern alles den Jahren 1797 und 1798 angehört. Aber sie liegen, und das ist das wesentliche, genau in der Fortsetzung des ursprünglich eingeschlagenen Weges.

Der zweite Monolog hat also zunächst die Aufgabe, Faust, nachdem ihn das Erscheinen Wagners äußerlich für einen Augenblick „von der Verzweiflung losgerissen", nun um so tiefer und hoffnungsloser in Entmutigung und Lebensüberdruß zu versenken. Es ist höchst bedeutsam, daß, wie im weiteren sich zeigt, die neue Dichtung den Mephistopheles schon hier als dem Faust zugesellt betrachtet, was nach dem dieser Figur zugedachten inneren Gehalt leicht verständlich ist. In der zweiten Unterredung mit Mephisto drückt Faust den

Gesamtinhalt des zweiten Monologs schärfstens in wenigen Worten aus:

> Der Gott, der mir im Busen wohnt,
> Kann tief mein Innerstes erregen,
> Der über allen meinen Kräften thront,
> Er kann nach außen nichts bewegen,
> Und so ist mir das Dasein eine Last,
> Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt.

Und weiter:

> O wär' ich vor des hohen Geistes Kraft
> Entzückt, entseelt dahingesunken!

Darauf Mephistopheles:

> Und doch hat Jemand einen braunen Saft
> In jener Nacht nicht ausgetrunken.

Aber stärker als die mephistophelische Verneinung des Willens zum Leben ist der „dunkle Drang" des im innersten Grunde „guten Menschen", auf den der Herr im Prolog sein Vertrauen setzt. Und was ist unter diesem „dunklen Drange" zu verstehen? Es ist der Glaube an das Gute und Schöne, der, wenn auch die Klarheit der Erkenntnis noch fehlt, dem verworrenen Streben doch die rechte Richtung giebt; es ist die Liebe zu jeder dem Ideal verwandten Erscheinung und Aeußerung, die das Streben wach erhält und seine Kraft stets verjüngt; es ist die Hoffnung auf seine endliche Verwirklichung, die der immer zum Höheren strebenden Bemühung die siegende und erlösende Macht verleiht. Diese Gewißheit des Ideals ist von keinen Verstandsschlüssen abhängig, sie beruht nicht einmal auf bewußter Vernunfterkenntnis, sondern sie ruht im tiefsten, geheimnisvollen Innern des Gemütes. Sie äußert sich in der Fähigkeit, das Erhabene und Schöne, in welcher Gestalt es auch auftreten mag, im Gefühl zu erkennen und es mit den Empfindungen der Bewunderung, Ehrfurcht, der Verehrung und Liebe zu

umfassen: Pietät und Enthusiasmus in fester Verbindung. Nun sind das sicherlich allgemein menschliche Empfindungen, aber wenn die germanische Race an manchem Talent hinter andern zurückstehen mag, so ist vielleicht diese Gemüthsanlage ihr vor allen eigen. Wenigstens war unter allen Zügen ihrer Eigenart dem scharfsichtigen und geistvollen Beobachter, der zuerst von ihr ein Bild entworfen hat, dieser besonders hervorragend erschienen: die hohe Verehrung der Frau bei den Germanen. Und was ist jenes sanctum quoddam et providum, was Tacitus als den Gegenstand dieser Verehrung an den germanischen Frauen rühmt, anders als der treffende Ausdruck für die Richtigkeit und Gewißheit, mit der das Gefühlsurteil vor allem der reinen weiblichen Seele das Edle, dauernd Giltige gleichsam seherisch erkennt und bewahrt. Diese Kraft des innern Sinnes, mit und in ihr der Glaube an das Ideal, die Liebe zu ihm, die Hoffnung darauf, das ist das Ewig-Weibliche, dessen zum Höchsten emportragende Macht der Schluß des zweiten Faust als die Gewähr des Sieges im Kampf gegen die zerstörende Opposition der ewig unfruchtbaren Verneinung in großartigem Aufschwung verherrlicht.

Durch das Wort des Herrn im Prolog erscheinen also Anfang und Schluß der ganzen Dichtung auf das Engste zusammengeknüpft. Und grade hierauf war auch die erste Conception gerichtet; dieser jugendliche das Ganze umfassende Entwurf ist eins der köstlichsten Selbstbekenntnisse des Dichters, der den ganzen Sturm und Drang des Lebens in sich toben fühlte und doch über all dem Tumult die Gewißheit unzerstörbarer Pietät und eines nimmer versiegenden Enthusiasmus, die ihn hinan zogen! Wenn also die marternde Reflexion Faust bis zu dem Entschluß des Selbstmordes treibt, so ist, was ihn der Erde wiedergiebt, der „Rest des kindlichen Ge-

fühles", den die heiligen Gesänge des Ostermorgens in ihm wach rufen, jenes tiefe, unzerstörbare Gefühl der Pietät und mit ihm die dunkle Hoffnung eines künftig dennoch erfolgreichen Strebens, wie es in dem zweiten Teile sich erfüllt.

Es folgen die prachtvollen Scenen des Osterspazierganges; sie sind zum großen Teile sicherlich sehr früh entstanden, denn sie tragen in Geist und Sprache das volle Gepräge der Wertherzeit, zum Teil ganz in demselben Ausdruck. Im Anblick der neu erwachenden Natur, in der Berührung mit der bunten Menge der Menschen erwachen die kaum besänftigten Impulse mit verdoppelter Kraft. Ein glühendes Naturgefühl und unbezähmbare Sehnsucht nach der Fülle des Lebens drängen sich mit hinreißendem Ausdruck hervor.

Es zeigt sich die verhängnisvolle Konsequenz der Beschwörung des Erdgeistes: die Stimmen, die damals laut wurden, sind nicht mehr zu beschwichtigen. Nicht nur im Innern Faust's lauert der stets bereite Feind, tausend Anlässe rings um ihn her scheinen unablässig nur darauf zu warten, um ihn an der schwachen, erkrankten Stelle zu erfassen und ihn in den gefährlichen Strudel zu ziehen. Der Nüchterne fürchtet und meidet diese Gefahren, die der trunknen Phantasie des leidenschaftlich Erregten schmeichelnd entgegenkommen, um ihn zu verführen. Mit Recht ist daher die Warnung in Wagner's Mund gelegt. In Erinnerung des „geisterreichen Dranges" der Beschwörung, in dem brennenden Verlangen, das die Erscheinung des Erdgeistes in ihm entzündete, hat Faust ausgerufen:

> O, giebt es Geister in der Luft,
> Die zwischen Erd und Himmel herrschend weben,
> So steiget nieder aus dem gold'nen Duft
> Und führt mich weg zu neuem, buntem Leben!

Ja, wäre nur ein Zaubermantel mein,
Und trüg' er mich in fremde Länder,
Mir sollt' er um die köstlichsten Gewänder,
Nicht feil um einen Königsmantel sein.

Und darauf Wagner:

Berufe nicht die wohlbekannte Schaar,
Die strömend sich im Dunstkreis überbreitet,
Dem Menschen tausendfältige Gefahr
Von allen Enden her bereitet. — —
Sie hören gern, zum Schaden froh gewandt,
Gehorchen gern, weil sie uns gern betrügen;
Sie stellen wie vom Himmel sich gesandt
Und lispeln englisch, wenn sie lügen.

Und schon hatte hier die älteste Dichtung auch die Veranstaltung getroffen, um diese Gefahr zu konkreter, plastischer Erscheinung verkörpert, in die Handlung einzuführen:

Doch gehen wir, ergraut ist schon die Welt,
Die Luft gekühlt, der Nebel fällt!
Am Abend schätzt man erst das Haus. —
Was stehst Du so und blickst erstaunt hinaus?
Was kann Dich in der Dämm'rung so ergreifen?

Faust: Siehst Du den schwarzen Hund durch Saat und Stoppeln streifen?

Einen Feuerstrudel sieht Faust auf seinen Pfaden hinterdrein ziehen:

Wagner: Ich sehe nichts als einen schwarzen Pudel;
Es mag bei Euch wol Augentäuschung sein.

Faust: Mir scheint es, daß er magisch leise Schlingen
Zu künft'gem Band um unsre Füße zieht.

Der gespenstische Pudel heftet sich an seine Sohlen; er ist ihm in seine stille Zelle gefolgt. Nun wird er zum Symbol jener verführenden, ableitenden, versuchenden Gedanken, Vorstellungen, die Faust „so oft", wie es in der alten Prosascene heißt, draußen angewandelt, ihm schmeichelnd

sich angeheftet, ihn begleitet haben, um ihn nicht mehr loszulassen. Sie mischen sich als Träume, als nicht zu beschwichtigende Stimmen der Phantasie, in seine Arbeit, in der er Beruhigung, Kraft, Sammlung zu finden hofft und lassen von alledem nichts aufkommen. Wie bezeichnend auch diese Arbeit!

> Mich drängts den Grundtext aufzuschlagen,
> Mit redlichem Gefühl einmal
> Das heilige Original
> In mein geliebtes Deutsch zu übertragen.
> Geschrieben steht: „Im Anfang war das Wort!“
> Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
> Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen.

Es ist nicht mehr Uebersetzung, es ist die Stimme seines übervollen, leidenschaftlich erregten Innern, wenn Faust nun endlich spricht: „Im Anfang war die That!“

Die tiefe Wahrheit der ganzen, unvergleichlichen Scene liegt darin, daß in solchen Seelenzuständen, wie der des Faust ist, die Träume in Wahrheit die stärkste Wesenheit erlangen: aus ihnen entspinnt sich thatsächlich der entscheidende Entschluß, das über das ganze Leben entscheidende Schicksal! Dies im magischen Helldunkel seines in der That auch in geheimnisvollem Zwielicht sich entspinnenden Werdens dargestellt zu haben, ist der Triumph von Goethes Kunst. Es ist ein Traum, was vorgeht, wie Faust am Schlusse es auch bezeichnet:

> Verschwindet so der geisterreiche Drang,
> Daß mir ein Traum den Teufel vorgelogen,
> Und daß ein Pudel mir entsprang?

und es ist doch kein Traum, es gebiert Wirklichkeit! Es ist angeschaute körperliche Wirklichkeit und ist doch nur die Seele umstrickendes Traumgespinnst!

Eine ganz neue Schwierigkeit lag hier für den dramatischen Dichter vor. Im ersten Monolog, wo es sich ausschließlich um den Kampf in der Seele des Helden handelt, genügt das von jeher in aller dramatischen Kunst angewandte Mittel, der die Seele bewegenden Vorstellung die entsprechende äußere Gestaltung zu verleihen. Hier aber mußte die Dichtung schlechterdings eine Form finden, die zwei scheinbar ganz verschiedene Vorstellungen in sich vereinte. Es galt das „Uebel“, das „Böse“, das, zusammengesetzt aus den innern leidenschaftlichen Schwankungen in der Seele und den auf seinem Wege sich ihm von außen in hundert Gestalten darbietenden, beirrenden und verführenden Einflüssen, sich ihm hemmend und Verderben drohend zugesellt, auf eine doppelte Weise plastisch zu verkörpern: einmal objektiv für den Zuschauer, um diesen über die Natur des ganzen Conflikts zu orientieren, sodann subjektiv für den Helden, das heißt also in der Gestalt, wie sie diesem in seinem Seelenzustande nach allem Vorhergegangenen notwendig erscheinen muß.

Es wäre ein Irrtum, wollte man sich die Verkörperung dieses „Uebels“, dieses „bösen Elementes“ lediglich als eine nach außen verlegte Darstellung von Vorgängen denken, die ganz und gar ihren Platz in des Helden Seele haben: so daß also Mephisto gewissermaßen nur die andre Hälfte des Faust wäre, und beide zusammen erst eine volle Person, etwa die Goethes selbst, ausmachten, wie man eben so wenig zutreffend von der Doppelgestalt „Clavigo-Carlos“ oder „Tasso-Antonio“ gesprochen hat. Der Sinn dieser poetischen Fiktion liegt viel tiefer! Die in der Seele des Menschen vorhandenen fehlerhaften Anlagen und Stimmungen, die krankhaften Zustände im Empfinden und die Irrtümer im Denken, alles dieses, was man gewissermaßen seine Disposition zum

Unglück nennen könnte, wird ihm und andern in der That erst verderblich, sobald die Verhältnisse und Umstände es zum Hervortreten veranlassen und in Thätigkeit setzen.

In solchem Sinne sagt Faust im zweiten Teil zu Mephisto:

> Bei dir geräth man stets ins Ungewisse,
> Du bist der Vater aller Hindernisse.

Es ist eben eine Erfahrung, so alt wie die Welt, daß, wo eine psychologisch-sittliche Erkrankung entstanden oder auch nur momentan vorhanden ist, sofort auch die Gelegenheit ihrer Wirksamkeit, also diejenige Verwickelung der äußern Ereignisse, die gewissermaßen planmäßig sie zu fördern und absichtlich in Handlung zu setzen scheint, sich ihr zugesellt. Diese uralte Erfahrung, die schon in der Schlange des Paradieses und in dem Sündenfall versinnlicht ist, liegt allenthalben den mythologischen Gebilden des Teufels und der verwandten Vorstellungen, denen die Macht und die Absicht der Verführung zum Bösen zugeschrieben wird, zu Grunde.

Die konkrete Verdichtung dieses Doppelverhältnisses zu einer allbekannten und allgemein verständlichen Figur war für den Dichter unentbehrlich, mochte immerhin der Dichter wie der Held jener dualistischen Vorstellungsweise völlig entwachsen sein. Mit der magischen Kraft der Poesie, die über unsre Phantasie und unser Empfinden und damit über unser Anschauen und Verstehen herrscht, läßt nun der Dichter die Verschmelzung der in Fausts Seele übermächtig werdenden Elemente des Irrens, des „psychischen Uebels“, mit der von außen wirkenden Kraft des „Bösen“ zu der leibhaftigen Erscheinung des selbständig handelnden Teufels sich vollziehn.

Auch hier folgt Goethe ganz den Anschauungen Spinozas, wie die folgenden Sätze des Philosophen zeigen:

„Ein Ding, das zu einer Wirksamkeit bestimmt worden ist, ist von Gott notwendig so bestimmt worden, und ein Ding, welches von Gott nicht dazu bestimmt worden, kann sich selbst nicht zur Wirksamkeit bestimmen.“

Und davon die ethische Konseqnenz: „Ein seelenstarker Mann bedenkt vorzüglich dieses, daß Alles aus der Notwendigkeit der göttlichen Natur folgt. Er weiß deshalb, daß Alles, was er für lästig und übel hält, so wie alles, was als gottlos, abscheulich, ungerecht und schädlich erscheint, nur davon kommt, daß er die Dinge selbst verstört, verstümmelt und verworren auffaßt. Deshalb strebt er vor allem, die Dinge, wie sie in sich sind, zu begreifen und die Hindernisse der Erkenntnis zu entfernen, wie den Haß, den Neid, den Zorn, den Spott, den Stolz und anderes dergleichen. Deshalb sucht er, so viel er vermag, gut zu handeln und freudig zu sein.“

Endlich: „Diejenigen Dinge aber, die den Menschen hindern, die Vernunft zu vervollkommnen und eines vernünftigen Lebens zu genießen, die allein nennen wir das Böse“.

So beginnt nun der Dichter jenen Vorstellungen Realität zu erteilen. Ganz unvermerkt werden die in den Tiefen von Fausts Seele unruhig aufwogenden Elemente des Uebels nach außen verlegt: die Phantasie überwältigt die Kraft und den Willen des Denkens; jene Vorstellungen und Träume treten gleichsam aus ihm heraus und nehmen Gestalt an; sie werden jenem unheimlichen Gesellen zugeteilt und lassen ihn übermächtig anschwellen. Und welche andre Gestalt könnten sie nun annehmen als die alt überlieferte des bösen

Prinzips, des Teufels, der die berühmte Schlange des Paradieses seine Muhme nennt!"

Man betrachte, um dies zu erkennen, die Scene zunächst gradezu als eine Phantasmagorie der ihrer selbst nicht mehr mächtigen Einbildungskraft Fausts! Wie stellt sich alsdann der Hergang? Auf den Pudel lenkt sich immer wieder sein Blick, dessen Unruhe ihn immer aufs neue unterbricht und ihn von seiner heiligen Stimmung, von der Beschäftigung mit der Schrift abzieht. Seine Gedanken kommen ins Wandern, sie irren ab auf die Vorstellung der Regierung des Guten und Schönen:

> Knurre nicht, Pudel! Zu den heiligen Tönen,
> Die jetzt meine ganze Seele umfassen,
> Will der thierische Laut nicht passen.
> Wir sind gewohnt, daß die Menschen verhöhnen,
> Was sie nicht verstehn,
> Daß sie vor dem Guten und Schönen,
> Das ihnen oft beschwerlich ist, murren;
> Will es der Hund, wie sie, beknurren?

Noch einmal versucht er die Phantasie zurückzudrängen; jene Träume verdoppeln nur ihre Gewalt und brechen nur um so leibhaftiger hervor. Die Hallucination beginnt! Der unbewußt leitende Gedanke dessen, was die erregte Phantasie ihn erleben läßt, ist der: „hier hast du das Böse leibhaftig vor dir! Was ist es?" Er sucht es zu beschwören, das heißt, seine Natur zu erkennen, zu bestimmen. Der alte naive Aberglaube stellte jene verdächtigen Zaubermächte sich als Luft-, Wasser- und Feuergeister vor, die in der beschränkten Sphäre ihres Elementes wirkten. Ueber all dies vereinzelte Zauberwesen erhebt Fausts Anschauung sich zu der Vorstellung des Bösen als des negativen Prinzips an sich. Als „fahrender Scholast" tritt aus dem Nebel hinter dem Ofen Mephistopheles hervor! Auf die geist-

reichste und zugleich umfassendste Weise wird aber nun sogleich diesem Prinzip das neue, eigenartige Gepräge verliehen, wird die alte Form mit dem spezifisch Goetheschen Gehalt erfüllt. Der zwischen Faust und Mephisto, der vielleicht grade darum die Gestalt als „Scholasticus“ erhielt, sich nun entspinnende Dialog ist wieder im Verfolg der ganzen Phantasmagorie gradezu als Fausts Spekulation über das Wesen des bösen Prinzips enthaltend, als seine, die Spinozistisch-Goethesche Auffassung von der Immanenz des Uebels in der ewig gesetzlichen Weltordnung, wiedergebend zu betrachten. Jedes Wort des inhaltreichen Dialogs kommt dieser Erklärungsweise bestätigend entgegen, ja die Einleitung dazu enthält sie eigentlich in ausdrücklichen Worten:

Faust: Wie nennst du dich?

Meph.: Die Frage scheint mir klein
Für einen, der das Wort so sehr verachtet,
Der, weit entfernt von allem Schein
Nur in der Wesen Tiefe trachtet.

Faust: Bei Euch, Ihr Herrn, kann man das Wesen
Gewöhnlich aus dem Namen lesen,
Wo es sich allzudeutlich weist,
Wenn man Euch Fliegengott, Verderber, Lügner heißt.
Nun gut, wer bist Du denn?

Und nun die ganz direkte Lösung der Aufgabe in der Antwort Mephistos:

Ein Theil von jener Kraft,
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

Faust: Was ist mit diesem Räthselwort gemeint?

In dieser Frage also der Anlaß zu noch deutlicherer Erklärung der Auffassung des Mephisto als einer lediglich im Irdischen wirkenden Potenz:

Meph.: Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht: denn Alles, was entsteht,
Ist werth, daß es zu Grunde geht;
Drum besser wär's, daß nichts entstünde.
So ist denn Alles, was Ihr Sünde,
Zerstörung, kurz das Böse nennt,
Mein eigentliches Element.

Hierin, wie im ganzen folgenden Diskurs, ist, wie man sieht, durchweg die Form derart, daß man das Ganze ebensowohl als einen dialektischen Prozeß auffassen kann, der sich im Innern Fausts abspielt.

Aber die Scene nimmt sogleich eine überraschende Wendung, hierin die höchste Feinheit, den gewaltigsten Tiefsinn offenbarend.

In seiner Spekulation kommt Faust zu dem Schlusse, daß die positive Kraft doch stärker sei als Mephistos zerstörende Verneinung:

So setzest du der ewig regen,
Der heilsam schaffenden Gewalt
Die kalte Teufelsfaust entgegen,
Die sich vergebens tückisch ballt!
Was Anders suche zu beginnen,
Des Chaos wunderlicher Sohn!

Meph.: Wir wollen wirklich uns besinnen;
Die nächsten Male mehr davon!
Dürft' ich wohl diesmal mich entfernen?

Hier erst beginnt die eigentliche Bedeutung der Scene, die von einer nicht auszuschöpfenden Tiefe, Wahrheit und Schönheit ist.

Dieser Teufel, den Faust mit kaltblütiger Dialektik analysiert, erklärt von ihm gefangen zu sein; in der Spekulation vermag ihn Faust zu überwinden, da kann er ihm nichts anhaben! Aber desto gewisser ist Mephistopheles

seiner Sache, umgekehrt nun dennoch über ihn die Macht zu gewinnen, und zwar grade nicht als supranaturalistischer Dämon, sondern als integrierender Teil der Welt und des Lebens, als unvermeidlicher Bestandteil in dem Reiche des Erdgeistes, dessen hinreißende Vorstellung in Fausts Phantasie die herrschende Macht geworden ist.

Faust giebt den Ueberwundenen nicht los; er bleibt also, aber er bleibt nicht unthätig, sondern „vertreibt mit seinen Künsten würdig ihm die Zeit"! Er bietet seine Geisterchöre auf und gaukelt ihm die Vision des reizvollsten, üppig reichen Lebens vor. Es schwindet die dunkle Wölbung des engen Gemaches über ihm und hinaus trägt es ihn ins Freie, unter die Bilder lockendster Schönheit, buntester Fülle, frischesten, jauchzenden Genießens! Sie sind es, diese Bilder, wovon dem in der Spekulation siegreichen Faust, dem Geistesfreien, nichtsdestoweniger die Gefahr droht, dem überwundenen bösen Prinzip anheim gegeben zu werden zu der gefährlichen Probe! Hier ist die Seite, wo es, als Person gedacht, nun dennoch hoffen kann, ihn zu überwinden!

In diesem Geisterspiel liegt der Schwerpunkt der Scene, weil es ihr Resultat ist, was nicht verstanden werden kann, als aus dem Kernpunkte der Einheit des ganzen Gedichtes.

Hier liegt die Gefahr von Fausts Phantasie dicht zusammen mit ihrer schöpferischen Kraft, denn es ist die Erscheinung des Schönen, ein würdiges Hauptziel seiner sehnenden Kraft, die in sich zugleich die Versuchung birgt in dem hinreißenden Genuß, zu dem sie leidenschaftliche Sehnsucht entzündet.

Unvermerkt hat also das Verhältnis sich umgekehrt! Nicht hält Faust mehr den Mephistopheles, um mit ihm

nach seinem Willen zu verfahren, sondern er wird von ihm gehalten; jener geht frei aus von ihm und — kehrt frei zu ihm zurück!

Das ist der tiefe Sinn und die Folge des phantastischen Traumes, in den Faust zu versenken dem Mephistopheles gelingt.

So ist diese hochsymbolische Scene von der bedeutungsvollsten Handlung förmlich überfüllt! Und wo ist nun die vielberufene Lücke zwischen dieser Scene und der folgenden?

Faust: Es klopft? Herein! Wer will mich wieder plagen?

Meph.: Ich bins.

wenn also in demselben Studierzimmer eine neue Unterredung zwischen beiden beginnt. Für die Oekonomie der Aufführung mag die Lücke da sein; von solchen Inconvenienzen ist, wie der zweite, so der erste Teil des Faust, den Goethe doch auch nur als Fragment abschloß, voll. Aber für den innern Zusammenhang und Sinn ist alles in schönster Ordnung.

Nun ist die Person des Mephistopheles gewonnen! Er steht dem Faust frei gegenüber. Sie können wetten, wer, nach dem Schritte, den Faust nun thun wird, die Oberhand behält!

VII.

Zueignung. Vorspiel auf dem Theater. Prolog im Himmel.

Die schönen Stanzen der „Zueignung“ zum Faust hat man sich gewöhnt in das Jahr 1797 zu setzen und zwar in den Juni jenes Jahres, weil die Verse „Ihr drängt Euch zu! Nun gut, so mögt Ihr walten, wie Ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt“ auffallend an den Brief vom 22. Juni 1797 an Schiller zu erinnern scheinen, worin es heißt: „Unser Balladenstudium hat mich wieder auf diesen Dunst- und Nebelweg gebracht.“ Eher aber möchte das Umgekehrte richtig sein, daß diese Worte vielmehr durch die damals schon längst fertigen Stanzen, die dem Dichter in dem „aufgeschnürten Packete“ vorlagen, eingegeben wurden. Am 22. Juni 1808 notierte sich Riemer in Carlsbad das folgende auf: „Die Stanzen der Zueignung seines Fausts, die zuerst in der von mir mitbesorgten Ausgabe von 1808 erschienen, sind, wie er mir damals versicherte, schon sehr alt, und verdanken ihre Entstehung keineswegs, wie Manche zu glauben scheinen, den Tribulationen der Zeit, mit denen er sich auf eine lustigere Weise abzufinden pflege.“ Dieses „sehr alt“ weist weiter zurück als auf 1797 und mindestens bis auf die Zeit von 1788—90, als Goethe sich zum ersten mal entschloß, wieder an den Faust zu gehen, ja zum ersten male die alten, teuren, bis dahin nur den ihm zu allernächst Stehenden vertrauten Klänge nun in die Weite

hinaustönen zu lassen. Und diese Erwägung ist es, die den Ausschlag giebt. So angesehen erhält in dem Gedichte jede Färbung das wärmste Licht, jeder Ausdruck die intimste Beziehung; das volle Verständnis eröffnet sich dafür doch erst, wenn man die Empfindungen des Dichters daraus vernimmt, die vor jener ersten Veröffentlichung ihn auf das heftigste bewegten.

In Rom öffnete er wieder das alte, vergilbte Manuskript, das so lange geruht hatte, und aus jener ältesten Faustdichtung, dem Niederschlag seiner reichsten, drangvollsten, glückseligsten und auch wieder schmerzbewegtesten Jugendzeit steigen ihm die Bilder jener Tage wieder auf: jedes Wort darin, jede anklingende Empfindung, jede Idee und jeder Gedanke eine teure, farbenfrische Erinnerung an überschwängliche Fülle der Liebe und des Lebens!

Freundlich sieht er sich wieder umgeben von den vertrauten Schatten aller derer, die damals in Freundschaft und Liebe ihn umdrängten, voll des innigsten Anteils, des herzlichsten Verständnisses für jede leiseste Regung, jede kraftvolle stürmische Ergießung seines Herzens, die er unter dem Schleier des Liedes ihnen offenbarte! Und alle eigenen leidenschaftlichen Gefühle seines labyrinthisch irren Jugendlaufes werden neu erregt, stärker als alle andern die über alles süße Erinnerung erster Liebe und der schmerzliche, glühend bittre Vorwurf des Verrates an ihr! Was klang so stark in der gewaltigsten seiner Jugendichtungen als jener Schmerz und jene Klage, als jenes „Leid“, das in den Seelen der Freunde zarten Wiederhall fand und das nun der unbekannten Menge ertönen soll, vor deren Beifall selbst dem Dichter bange ist. Fern von der Heimat fühlt er sich doppelt vereinsamt, da er jener von herzenswarmem Anteil eng umhegten Zeiten gedenkt, „der Guten, die um schöne Stunden

vom Glück getäuscht, vor ihm hinweggeschwunden“ und der zerstobenen Freundesschar, die durch die Welt zerstreut ihm noch lebt. Wie anders wird selbst ihnen klingen, was jenen ersten Gesängen nun sich anfügt!

Aber der Zauberhauch gestaltenreichen Lebens und mächtiger Ideenbewegung weht erschütternd und begeisternd ihn aus den weiten Wölbungen des ungeheuren Baues an, aus dem der Zug der einst entworfenen Gebilde ihm entgegenschwebt: hier klare, fest umrissene Ausgestaltung, dort über den Pfeilern das kühne Gewölbe nur in der Idee geplant, und statt der deutlichen Baukunst wogende Dunst- und Nebelmassen, aus denen vor dem noch getrübten Blick nur schwankend die Gestalten schweben, woraus einst die feste klare Form hervorgehen soll. Aber sie drängen sich zu und mit ihnen erwacht auch die volle jugendliche Kraft aufs neue, die Kraft und die Liebe zum Werk, um die alten Pläne diesmal festzuhalten!

Für den Augenblick freilich übermannt den Dichter die Erinnerung der „selbstgelebten Vorzeit“, in die, wie er zu Rom am 1. März 1788 schreibt, er sich mit der wieder unternommenen Faustarbeit zurückversetzt. In tiefer Rührung verweilt er bei dem Angedenken aller derer, die Freud und Leid seiner Jugend mit ihm teilten; und ganz entgegen seiner Gewohnheit giebt er, dessen Art es sonst ist den „Tag“ nach seiner Forderung zu fragen und in voller frischer Thatkraft resolut zu leben, sich ganz der weichen Schwermut hin: die Wirklichkeit verschwimmt vor seinen Blicken und seiner träumerischen Sehnsucht tritt an ihre Stelle das Bild der Vorzeit mit den Schatten all der geliebten Freunde, der über alles geliebten Schwester, die ihn nicht mehr hören. In solcher milden und gelösten Stimmung verschwebt das Lied:

Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen
Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich;
Es schwebet nun in unbestimmten Tönen
Mein lispelnd Lied, der Aeolsharfe gleich;
Ein Schauer faßt mich, Thräne folgt den Thränen,
Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich;
Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.

Es ist schwer zu begreifen, wie auch von namhaften Beurteilern die Meinung hat ausgesprochen werden können, daß der Ausdruck „mein lispelnd Lied in unbestimmten Tönen" von Goethe mit Beziehung auf „die ganze wieder aufgenommene Faustdichtung" bezogen sei; das sind die verwirrenden Folgen jenes haltlosen Dogmas von der Zwiespältigkeit des Planes und des ganzen Gedichtes, von dem aus man ja freilich zu noch schlimmeren Ungeheuerlichkeiten gelangt ist. Dieser Auffassung scheinen die „schwankenden Gestalten" der ersten Strophe, „die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt", die aus „Dunst und Nebel" emporsteigen, oder die Frage, „Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?" als offene, gleich an die Spitze des Ganzen gestellte Eingeständnisse, wie wenig man in allem Folgenden auf Klarheit und Festigkeit, auf Folgerichtigkeit und Ordnung zu rechnen habe!

Noch erfordert der fünfte Vers der dritten Strophe ein Verweilen: „Mein Leid ertönt der unbekannten Menge". Hier hatte schon im Jahre 1809 Goethes Sekretär Riemer einen Druckfehler für „Lied" vermutet; vom Jahre 1837 an erscheint dann die Lesart „Lied" in den Texten. Alle von Goethe selbst revidierten Ausgaben haben „Leid", welches unzweifelhaft die richtige Lesart ist. Im Sinne der eben dargelegten Auffassung ist die an sich auffällige Lesart nicht allein verständlich sondern besonders ausdrucksvoll: die Ver-

trauten von ehemals vernahmen aus dem Gedicht den nachzitternden Schmerz des von ihnen so innig geliebten Sängers und empfanden sein „Leid“ mit ihm, das nun zum ersten male hinaustritt, einer unfühlenden Menge preisgegeben:

Sie hören nicht die folgenden Gesänge,
Die Seelen, denen ich die ersten sang;
Zerstoben ist das freundliche Gedränge,
Verklungen, ach, der erste Widerklang.
Mein Leid ertönt der unbekannten Menge,
Ihr Beifall selbst macht meinem Herzen bang,
Und was sich sonst an meinem Lied erfreuet,
Wenn es noch lebt, irrt in der Welt zerstreuet.

Es kann ja nicht mit voller Bestimmtheit bewiesen werden, daß die „Zueignung“ nicht erst um 1797 gedichtet sei; aber alle inneren Gründe sprechen dafür, daß sie vor der ersten Veröffentlichung, also vor 1790 entstand, und jenes von Riemer berichtete Wort Goethes von 1808, daß sie „sehr alt“ sei, giebt die äußere Bestätigung.

Dagegen entstammt das „Vorspiel auf dem Theater“ unbestritten den letzten neunziger Jahren; ebenso ist mit Sicherheit anzunehmen, daß für die Form das Muster von Kalidasas „Sakontala“ maßgebend war, die Goethe im Jahre 1791 in Forsters Uebersetzung kennen gelernt hatte. Wie öfters im indischen Drama geht dem Stück eine Unterredung des Schauspieldirektors voran, hier mit einer Schauspielerin. Es ist leicht ersichtlich, was Goethe dazu reizte, für seinen Faust von diesem seltsamen Mittel der Verständigung mit dem Publikum Gebrauch zu machen; das in jeder Beziehung ohne Vergleichung dastehende Stück verlangte nach seinem Inhalt, nach seiner Form und nach der Art seiner Entstehung ein geistreiches Wort, das dem Unerhörten Eingang verschaffte. Die phantastische Zauberwelt der Symbolik, die das Erhabenste darzustellen und zum Fratzenhaftesten zu greifen

hatte, die Aufgabe wie in Guckkastenbildern die bunte Vielgestaltigkeit des gesamten Welttreibens vorzuführen, dann die Tendenz in der neugeschaffenen Umbildung des nordischen Teufels-Phantoms die radikale Verneinung in allen Graden der Ironie, Satire, des ätzenden Spottes, der schonungslosen Karrikierung sich aussprechen zu lassen, über dem allen die das scheinbar Incommensurable zu einem geschlossenen Ganzen vereinende höchste künstlerische Intention, durch dies Ganze in mächtiger Woge strömend die tiefste menschliche, dichterisch verklärte Empfindung: es war eine Sphinx, die der Dichter seinem Volke hinstellte, ein großes Problem, aus einer Unzahl kleinerer Probleme aufgebaut! Alles, was der Dichter in sich besaß und was er zuerworben hatte, was er in einem langen Leben gefühlt, gedacht, erfahren hatte, kam hier zur Sprache und zwar in allen Tonarten, deren er mächtig war, und man möchte fast sagen, deren die Sprache mächtig ist, mit allen Mitteln, über die sein Genie, seine dichterische Virtuosität und seine vollendete Kenntnis der Bühnentechnik ihn zu gebieten gelehrt hatte. So wählt er sich, um seinem wunderlichen „Tragelaphen" das Wort zu reden, die geeignetsten Personen: den Theaterdirektor, den Dichter und die „lustige Person", unter der er sich den Schauspieler dachte, dem im Stücke die Rolle des Mephistopheles zufiel. Die Bestimmung der im reichsten Schmuck des Geistes, des Witzes und der Empfindung erglänzenden Scene ist, gegenüber der zerstreuenden Mannigfaltigkeit, der Fülle des satirischen Beiwerkes, die durch den Plan der Faustdichtung gefordert wurden, die Vorstellung ihres großartigen Ernstes und ihrer tiefen Wahrheit eindringlich zu erwecken. Damit verteilen sich die Rollen von selbst.

Der Direktor vertritt anscheinend nur die Forderungen der Bühne und der „Zugkräftigkeit" des neuen Stückes:

Wie machen wir's, daß Alles frisch und neu
Und mit Bedeutung auch gefällig sei?

Er kennt die Bedürfnisse der Menge, die vor allem viel und vielerlei sehen, die „gaffen“ und „staunen“ will, „gepackt werden“, wie heute der Lieblingsausdruck lautet:

Die Masse könnt Ihr nur durch Masse zwingen;
Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.
Wer Vieles bringt, wird Manchem etwas bringen,
Und jeder geht zufrieden aus dem Haus.
Gebt Ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!
Solch ein Ragout, es muß Euch glücken;
Leicht ist es vorgelegt, so leicht als ausgedacht.
Was hilft's, wenn Ihr ein Ganzes dargebracht?
Das Publikum wird es Euch doch zerpflücken.

Man möchte es für unmöglich halten, dies mißzuverstehen, und jedes fernere Wort möchte überflüssig scheinen, wenn nicht die hohe Kritik selbst die Stelle des Publikums vertreten und das Unglaubliche geleistet hätte. Der Vorwurf trifft hier nicht allein K. Fischer und seine Anhänger, er betrifft die Kritik der symbolischen Partien des Faust überhaupt. Wie gut kannte Goethe das Publikum, das ungelehrte, gleichgültige, übersättigte und die Schlimmeren, die zwar an das Beste nicht gewöhnt sind, „allein sie haben schrecklich viel gelesen“,

Und, was das Allerschlimmste bleibt,
Gar mancher kommt vom Lesen der Journale!

Die „Sprüche in Prosa“ enthalten darüber eine wahrhaft prophetische Mahnung: „Für das größte Unheil unserer Zeit, die nichts reif werden läßt, muß ich halten, daß man im nächsten Augenblick den vorhergehenden verspeist, den Tag im Tage verthut und so immer aus der Hand in den Mund lebt, ohne irgend etwas vor sich zu bringen. Haben wir doch schon Blätter für sämmtliche Tageszeiten! Ein

guter Kopf könnte wohl noch eins und das andere interkaliren. Dadurch wird Alles, was ein Jeder thut, treibt, dichtet, ja, was er vorhat, ins Oeffentliche geschleppt. Niemand darf sich freuen oder leiden als zum Zeitvertreib der Uebrigen, und so springt's von Haus zu Haus, von Stadt zu Stadt, von Reich zu Reich und zuletzt von Welttheil zu Welttheil, Alles velociferisch." So schreibt Goethe vor dem Zeitalter der Eisenbahnen, Telegraphen, und Schnellpressen!

Dem gegenüber nun die praktische Weisheit des Theaterdirektors:

Ein Mann, der recht zu wirken denkt,
Muß auf das beste Werkzeug halten.
Bedenkt, Ihr habet weiches Holz zu spalten,
Und seht nur hin, für wen Ihr schreibt!

Und weiter:

Was träumet Ihr auf Eurer Dichterhöhe?
Was macht ein volles Haus Euch froh?
Beseht die Gönner in der Nähe!
Halb sind sie kalt, halb sind sie roh.

Und endlich:

Was plagt Ihr armen Thoren viel
Zu solchem Zweck die holden Musen?
Ich sag' Euch, gebt nur mehr und immer, immer mehr.
So könnt Ihr Euch vom Ziele nie verirren;
Sucht nur die Menschen zu verwirren,
Sie zu befriedigen, ist schwer. — —

Aus der funkelnden Ironie der prächtigen Verse leuchtet doch die Meinung des Dichters klar genug hervor: die Weite und der Gehalt seines Stoffes hatte ihn zu einer Behandlung gezwungen, die für alle die, deren Blick und Urteil beide zu umfassen nicht ausreichten, jene ganze Reihe von Vorwürfen nahe genug legten. Vor allem die Behandlung

mußte völlig disparat sein, hier ganz realistisch, dort ganz symbolisch, noch mehr, beide Gegensätze mußten sogar in denselben Figuren vereinigt sein; für die Totalität ganzer Entwickelungen mußten einzelne Bilder eintreten, scheinbar für sich allein dastehende, abgeschlossene Stücke, die von der verständnislosen Kritik denn auch gradezu als zerstückeltes Stückwerk behandelt sind; die Kühnheit der Symbolik mußte so weit greifen, daß sie, wo die Einsicht in das reiche Innere fehlte, leicht als der Schau- und Sensationslust dienende phantastische Willkür gelten konnte; auf Einheit vor allem und strenge Folgerichtigkeit schien ganz verzichtet zu sein! das Ganze also ein Ragout, leicht vorgelegt, so leicht als ausgedacht, nur um die Menschen zu verwirren! Und auch die Narrheit durfte ja in den Chören der Phantasie neben Verstand, Vernunft, Empfindung, Leidenschaft nicht fehlen! Um „der Mitwelt Spaß zu machen“, hatte ja der Dichter eine Menge von ganz persönlichen Antipathien, Invectiven, litterarischer, politischer Satire, hunderterlei humoristische Einfälle, ironische Spöttereien in den bequemen Rahmen des Stückwerks seines formlosen Dramas „hineingeheimnißt“, alles das ohne notwendigen Zusammenhang, ja ohne nähere Beziehung zu seinem Hergang und Inhalt, in unverzeihlichem Leichtsinn, nur weil die lose Form ihm die Gelegenheit gab, es los zu werden!

Wie wenig hat ihm der leidenschaftliche Protest geholfen, den er dem „Dichter“ gegen diese unerträglichen Zumutungen in den Mund legt; die Kritik ist zum Ankläger geworden, der sich obendrein auf das offene Eingeständnis des Inkulpaten beruft, unbekümmert um seine Einrede:

> Ihr fühlet nicht, wie schlecht ein solches Handwerk sei,
> Wie wenig das dem ächten Künstler zieme;

ungerührt von dem wahrhaftigen Bekenntnis seines echten

Dichtersinnes, der, dem lauten Gewühl entfliehend, nur in der „stillen Himmelsenge“ des kleinsten, in Liebe und Freundschaft ihm verbundenen, Kreises den Göttersegen seines Herzens erschließt; ohne Gehör für das buchstäblich getreue Zeugnis, das er von der seltenen Entstehung seines Gedichtes ablegt, wie es früh dem Jüngling aufgestiegen, lange zurückgedrängt, nun nach mehr als einem Menschenalter in solcher schaffenden Pflege die Gestalt der Vollendung erreicht hat:

Ach, was in tiefer Brust uns da entsprungen,
Was sich die Lippe schüchtern vorgelallt,
Mißrathen jetzt und jetzt vielleicht gelungen,
Verschlingt des wilden Augenblicks Gewalt;
Oft, wenn es erst durch Jahre durchgedrungen,
Erscheint es in vollendeter Gestalt.
Was glänzt, ist für den Augenblick geboren:
Das Aechte bleibt der Nachwelt unverloren.

Dennoch nicht umsonst, wenn es ihn auch gegen die häßlichsten Verunglimpfungen nicht zu schützen vermochte, hat Goethe in den Mittelpunkt der Scene jenen wundervollen Erguß des tief erregten „Dichters“ gestellt, der nicht nur das Schönste ist, was je über die Poesie gesagt wurde, sondern in seinen herrlichen Bildern gradezu eine erschöpfende Definition ihres Wesens enthält. Hier verlangt ein jeder Vers verweilende Betrachtung.

Geh hin und such' dir einen andern Knecht!
Der Dichter sollte wohl das höchste Recht,
Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt,
Um deinetwillen freventlich verscherzen!
Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt,
Und in sein Herz die Welt zurückeschlingt?

Es ist das innerste Geheimnis der Kunst, was hier ausgesprochen ist, die Erklärung des so selten verstandenen Wortes von der künstlerischen Nachahmung!

Was halten die Menschen fest aus den tausendfältigen Erscheinungen der Natur, dem Wirken der Elemente, den millionenfach verschlungenen Ereignissen eines jeden Tages? Was schlägt sich nieder in der Erinnerung, verdichtet sich zu Gerüchten, nimmt feste Form an in der Phantasie der Einzelnen, der Völker und Zeiten, bildet sich heraus zu Sagen und Mythen?

Doch nur, was stark und nachhaltig die fühlende Seele bewegt, das andere bleibt unbeachtet und sinkt unablässig hinab in die Vergessenheit. Aber wie vielstimmig, mißtönend, verworren, klingt die Masse dieser Eindrücke durcheinander, zwecklos erregend und widersprechend! Wie unendlich schwer ist es, das Gefühl, dieses zarteste und gewaltigste Vermögen der menschlichen Seele zur Ruhe in der regen Thätigkeit aller seiner Kräfte, zur Harmonie seiner vollen Aeußerung zu erziehen, daß es überall gegenwärtig und unmittelbar antwortend nicht anders als rein und richtig sich bezeugt, und daß so die vielen Stimmen zu einem erfreuenden und erhebenden Akkord zusammenklingen! Das aber grade macht den Dichter, daß er stark und richtig, daß er voll und rein empfindet und solchem Empfinden den Ausdruck zu verleihen weiß, der es unmittelbar in den Andern wieder erweckt, den „wünschenswertesten Beruf, edlen Seelen vorzufühlen", erfüllend. Das ist die ihm verliehene Gabe, wodurch er stärkere Wirkung übt als die Natur und die Elemente selber, da nicht ihre Erscheinungen, die Dinge und Ereignisse es sind, die „nachzuahmen" er sich zum Zwecke setzt, sondern da sein Ziel ist, ihre Wirkungen auf das Gemüth zu reproduzieren oder vielmehr sie in der

reinsten, richtigsten, den großen Gesetzen des Alls am besten entsprechenden Weise neu hervorzubringen, den Weltgeist selbst in seinem Schaffen und Wirken recht eigentlich „nachahmend“! Seine Harmonie wohnt in des Dichters Seele und durch sie unterwirft er sich die Dinge; was er auch ergreift, erschafft er durch die aus seiner Seele hervorströmende Gesundheit des Gefühls und edle Richtigkeit der Gesinnung zu einem einheitlichen Ganzen, das für sein Teil die Gesetze des Alls wiederspiegelt: „in sein Herz schlingt er die Welt zurücke“, er nimmt die verworren gleichgiltige Masse der Einzelerscheinungen in sich auf, die wahre Welt daraus zu erbauen! Und wie von selbst gesellt sich aus der inneren Harmonie entspringend solchem bildnerischen Schaffen der Adel der künstlerischen Form. So heißt es weiter:

> Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge
> Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt,
> Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
> Verdrießlich durcheinander klingt,
> Wer theilt die fließend immer gleiche Reiche
> Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?

Aus beidem baut sich die Macht des Gesanges auf: aus jener lebendigen Verbindung von Regelmäßigkeit und freier Bewegung, worin das Geheimnis des Rhythmus und der Melodik beruht, und aus jener umfassenden Kraft der Seele, die im Einzelnen das erhabene Gesetz des Ganzen aufweist, daß es gleichsam als selbständige Kraft dem Saitenspiele innewohnt, es zum herrlichsten Klang stimmend; aus jener köstlichen Gesundheitsfrische des Gemüthes endlich, die auch den Strom der Leidenschaften nur entfesselt, um das Gefühl zu seiner wahren Kraft zu steigern, es zum ruhigen vollen Dahinströmen in sein rechtes Bette lenkend.

Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?
Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüthen,
Das Abendroth im ernsten Sinne glühn?
Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüthen
Auf der Geliebten Pfade hin?
Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art?

Die ganze Natur mit allen ihren Lebensäußerungen wird durch eine geheime Analogie mit unsern inneren Zuständen dem echten Dichter zu einem nie versagenden Mittel, wie er nur immer will, unser seelisches Vermögen zu seinen höchsten Energien zu bestimmen. Solche Vergeistigung der Natur, ihrer plastischen Existenz und ihres ewig regen Lebens hat endlich das Höchste hervorgebracht und die Kraft erzogen, die es zugleich dem Menschen sichert und erhält: zur Ahnung, zur Gewißheit allbeherrschenden, göttlichen Waltens sich zu erheben; sie hat die Einzelvorstellungen göttlicher Energien zu einer Gesamtheit vereinigt, durch die Darstellung kosmischer Harmonie die Gottesidee verkündet:

Wer sichert den Olymp, vereinet Götter?
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart!

Aehnliches hat Goethe seinem Wilhelm Meister in den Mund gelegt, wenn er ihn seine ideale Vorstellung vom Beruf des Dichters entwickeln läßt: „Sieh die Menschen an, wie sie nach Glück und Vergnügen rennen! Ihre Wünsche, ihre Mühe, ihr Geld jagen rastlos, und wonach? Nach dem, was der Dichter von der Natur erhalten hat, nach dem Genuß der Welt, nach dem Mitgefühl seiner selbst in Andern, nach einem harmonischen Zusammensein mit vielen, oft unvereinbaren Dingen. Was beunruhigt die Menschen, als daß sie ihre Begriffe nicht mit den Sachen

verbinden können, daß der Genuß sich ihnen unter den Händen wegstiehlt, daß das Gewünschte zu spät kommt, und daß alles Erreichte und Erlangte auf ihr Herz nicht die Wirkung thut, welche die Begierde uns in der Ferne ahnen läßt. Gleichsam wie einen Gott hat das Schicksal den Dichter über dieses Alles hinüber gesetzt. Er sieht das Gewirre der Leidenschaften, Familien und Reiche sich zwecklos bewegen; er sieht die unauflöslichen Räthsel der Mißverständnisse, denen oft nur ein einsilbiges Wort zur Entwickelung fehlt, unsäglich verderbliche Verirrungen verursachen; er fühlt das Traurige und das Freudige jedes Menschenschicksals mit. Wenn der Weltmensch in einer abzehrenden Melancholie über großen Verlust seine Tage hinschleicht oder in ausgelassener Freude seinem Schicksal entgegengeht, so schreitet die empfängliche, leicht bewegliche Seele des Dichters wie die wandelnde Sonne von Nacht zu Tage fort, und mit leisen Uebergängen stimmt seine Harfe zu Freud und Leid. Eingeboren auf dem Grund seines Herzens, wächst die schöne Blume der Weisheit hervor; und wenn die Andern wachend träumen und von ungeheuren Vorstellungen aus allen ihren Sinnen geängstigt werden, so lebt er den Traum des Lebens als ein Wachender, und das Seltenste, was geschieht, ist ihm zugleich Vergangenheit und Zukunft. Und so ist der Dichter zugleich Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und der Menschen." Und weiter: „Die Gabe, schöne Empfindungen, herrliche Bilder den Menschen in süßen, sich an jeden Gegenstand anschmiegenden Worten und Melodien mitzutheilen, bezauberte von je her die Welt und war für den Begabten ein reichliches Erbtheil." . . . . „Der Held lauschte ihren Gesängen, und der Ueberwinder der Welt huldigte einem Dichter, weil er fühlte, daß ohne diesen sein ungeheures Dasein nur wie ein Sturmwind vorüberfahren

würde; der Liebende wünschte sein Verlangen und seinen Genuß so tausendfach und so harmonisch zu fühlen, als ihn die beseelte Lippe zu schildern verstand; und selbst der Reiche konnte seine Besitzthümer, seine Abgötter, nicht mit eigenen Augen so kostbar sehen, als sie ihm vom Glanz des allen Werth fühlenden und erhöhenden Geistes beleuchtet erschienen. Ja, wer hat, wenn du willst, Götter gebildet, uns zu ihnen erhoben, sie zu uns herniedergebeugt als der Dichter?"

Noch einmal: es ist Goethes Grundanschauung vom Wesen der Poesie, deren vollendetsten Ausdruck er zum Mittelpunkte für dieses Vorspiel zu seinem Faust erwählte. Ueberall, wo es ihm darum zu thun ist, die Dichtung in ihrer höchsten Würde und Kraft zu zeigen, begegnen wir verwandten Gedanken in ähnlicher Form ausgesprochen, bald stürmisch begeistert, bald bedächtiger: so im dreizehnten Buche von Dichtung und Wahrheit: „Die wahre Poesie kündet sich dadurch an, daß sie als ein weltliches Evangelium durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen uns von den irdischen Lasten zu befreien weiß, die auf uns drücken. Wie ein Luftballon hebt sie uns mit dem Ballast, der uns anhängt, in höhere Regionen und läßt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspektive vor uns entwickelt daliegen. Die muntersten wie die ernstesten Werke haben den gleichen Zweck, durch eine glückliche, geistreiche Darstellung so Lust als Schmerz zu mäßigen."

Aber grade diese höchsten Anforderungen der idealen Poesie mahnen um so stärker daran, daß die oberste Bedingung ihres Wirkens diese sei: daß sie gefalle, daß sie den weitesten Kreis heranlocke und unvermerkt in ihren Zauberbann ziehe. Der „lustigen Person" fällt die Aufgabe zu, dies ironisch zu erinnern:

So braucht sie denn, die schönen Kräfte
Und treibt die dichtrischen Geschäfte,
Wie man ein Liebesabenteuer treibt!
Zufällig naht man sich, man fühlt, man bleibt,
Und nach und nach wird man verflochten.

Dazu bedarf's der Frische gegenständlicher Darstellung, die in's volle Menschenleben greift, leidenschaftliches Irren vorführt, melancholische Schmerzen und immer neue die Herzen erregende Verwickelung; besonders die Jugend wird so gewonnen:

Noch sind sie gleich bereit, zu weinen und zu lachen,
Sie ehren noch den Schwung, erfreuen sich am Schein:
Wer fertig ist, dem ist nichts recht zu machen,
Ein Werdender wird immer dankbar sein.

Goethe berührt damit das letzte, was er in diesem Vorspiel seinen Lesern noch zu sagen hatte. Der Faust war von ihm in jener überschwänglich reichen Jugendzeit begonnen und weit hinausgeführt, „da er noch selbst im Werden war, da sich ein Quell gedrängter Lieder ununterbrochen neu gebar"; wie soll er jene von selbst wirkende Naturkraft des Genies nun im beginnenden Alter ersetzen? Es ist dieselbe Frage, die er in den letzten Briefen seines Lebens W. v. Humboldt beantwortet, und zwar genau so wie hier. Frühe schon hatte er sich's zu eigen gemacht und war der unübertroffene Meister darin geworden, durch Kunstbedacht und Technik das absichtlich hervorzubringen, was sonst auch wohl wie von selbst sich einstellte. So muß denn wieder die „lustige Person" humoristisch entgegnen:

Der Jugend, guter Freund, bedarfst Du allenfalls,
Wenn Dich in Schlachten Feinde drängen,
Wenn mit Gewalt an Deinen Hals
Sich allerliebste Mädchen hängen. u. s. w.

Doch ins bekannte Saitenspiel
Mit Muth und Anmuth einzugreifen,
Nach einem selbstgesteckten Ziel
Mit holdem Irren hinzuschweifen,
Das, alte Herrn, ist Eure Pflicht,
Und wir verehren Euch darum nicht minder.

Kräftig faßt das noch einmal der „Direktor“ in dem Worte zusammen: „Gebt Ihr Euch einmal für Poeten, so kommandirt die Poesie!“ Das ist die eigentliche Devise, unter deren Zeichen die ganze Fortarbeit am Faust gestanden hat. Nicht, als ob damit etwas Abträgliches gesagt sein sollte: Goethe hatte es dahin gebracht, „durch den bloßen Vorsatz viel über seine Stimmung zu vermögen“ und die Wirkungskraft des einmal gefaßten Entschlusses war auch im künstlerischen Schaffen bei ihm eine unermeßliche. Das ist der hohe Standpunkt, den hier der Direktor scheinbar nur im praktischen Interesse vertritt:

Was hilft es viel von Stimmung reden?
Dem Zaudernden erscheint sie nie . . . . .
Was heute nicht geschieht, ist morgen nicht gethan,
Und keinen Tag soll man verpassen:
Das Mögliche soll der Entschluß
Beherzt sogleich am Schopfe fassen,
Er will es dann nicht fahren lassen
Und wirket weiter weil er muß.

Das Vorspiel schließt, indem es den Blick auf die ungeheure Weite der in dem Stücke ausgespannten Handlung eröffnet:

So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt, mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!

In alle drei Reiche soll uns der äußere Gang der Handlung führen, die nach des Dichters Ueberzeugung doch

nur ein einziges sind! Nicht umsonst hat Goethe dieses Wort an den Schluß des Vorspieles gesetzt; es steckt mehr darin, als man vermuten möchte, und sein tiefer Sinn läßt sich leichter umschreiben als streng logisch definieren.

Zu Eckermann äußert sich Goethe darüber im Mai 1827 bei Gelegenheit eines Gespräches über die sogenannte „Idee“ des Tasso: „Da kommen sie und fragen, welche Idee ich in meinem „Faust“ zu verkörpern gesucht. Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte! Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Noth etwas; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung. Und ferner, daß der Teufel die Wette verliert, und daß ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Bessern aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein wirksamer, manches erklärender guter Gedanke, aber es ist keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Scene im besondern zu Grunde liege. Es hätte auch in der That ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannichfaltiges Leben, wie ich es im „Faust“ zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen!“

Auch diese Goethische Bezeichnung „Gang der Handlung“ für den Inhalt jenes Wortes deutet das Verhältnis nur an, ohne genau dazu zu passen; denn die Handlung führt doch eben ihren Helden nicht zur Hölle. Richtiger könnte man umschreiben: die Handlung zeigt uns den Helden im Weltleben, wie es sich mit Himmel und Hölle berührt, oder anders ausgedrückt, sie zeigt uns Himmel und Hölle in der Welt und führt auf ihrem Gange uns zu allen dreien, da sie in Wahrheit nur eines sind. Das würde bedeuten: die Handlung ist derartig angelegt, daß sie uns in

dem Entwickelungsgang und Lebensschicksal eines bedeutenden Menschen vor Augen führt, wie aus denselben großen Eigenschaften des Geistes und Herzens, die ihn an den Himmel knüpfen, auch die Gefahr entspringt mit der Hölle in Gemeinschaft zu kommen und ihr zu verfallen, und wie dennoch ihre Kraft ihn dem Himmel rettet: das alles nicht abstrakt gedacht, sondern in bestimmter Ausprägung und in bestimmten Zuständen dargestellt, so daß jene Geistes- und Gemüthskräfte in der größten Fülle von Lebensverhältnissen und Beziehungen sich zu bewähren haben.

„Es war im Ganzen," so setzt Goethe das citierte Gespräch fort, „nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu thun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen."

„Wollte ich jedoch einmal als Poet irgend eine Idee darstellen, so that ich es in kleinen Gedichten, wo eine entschiedene Einheit herrschen konnte und welches zu übersehen war, wie z. B. „die Metamorphose der Thiere", die „der Pflanzen", das Gedicht „Vermächtniß", und viele andere. Das einzige Produkt von größerm Umfang, wo ich mir bewußt bin nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, wären etwa meine „Wahlverwandtschaften". Der Roman ist dadurch für den Verstand faßlich geworden; aber ich will nicht sagen, daß er dadurch besser geworden wäre! Vielmehr bin ich der Meinung: je in-

commensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Production, je besser."

So ist der Faust! und deshalb bedurfte der Dichter jener Verständigung mit dem Publikum durch das Vorspiel, dessen Schwerpunkt darin liegt, daß es, grade weil die für das Stück notwendige Behandlung den Schein der Formlosigkeit und Willkür hervorbringen muß, die höchsten Vorstellungen von der Poesie erweckt, denen es volle Genüge thut.

Es blieb nun noch die schwere Aufgabe, den Leser von vorneherein in die gänzlich veränderte Auffassungsweise einzuweihen, mit der Goethe die Faustsage zu dramatisieren unternommen hatte. Lediglich durch die Exposition des Dramas war das nicht zu leisten; Goethe entschloß sich daher zu einem Prologe, der ganz der Lösung dieser Aufgabe gewidmet ist.

Er bezeichnet einmal im Gespräch als die Schwierigkeit die Figur des Mephistopheles richtig aufzufassen, daß dieser Charakter das Resultat einer großen Weltanschauung sei. Diese Weltanschauung ist die Spinozistische von der Immanenz des Uebels und des Bösen, die den Dualismus von Gott und Teufel aufhebt, eine Ansicht der Dinge, wie sie etwa in den folgenden Sätzen Spinozas sich wiederspiegelt: „Alles was ist, ist in Gott, und nichts kann ohne Gott sein oder vorgestellt werden." — „Gott ist von allen Dingen die innewohnende und nicht die vermittelnde Ursache." — „Gott ist die wirksame Ursache nicht blos von dem Dasein, sondern auch von dem Wesen der Dinge." — „Ein Ding, was zu einer Wirksamkeit bestimmt worden ist, ist von Gott notwendig so bestimmt worden, und ein Ding, das von Gott nicht dazu bestimmt worden, kann sich selbst nicht zur Wirksamkeit bestimmen."

Mit machtvollen Akkorden, die auf diesem Grundmotiv sich aufbauen, eröffnet der „Prolog im Himmel“ die Scene, die den Herrn, umgeben von den himmlischen Heerscharen zeigt; die drei Erzengel treten vor und heben ihren Gesang an. Was sie feiern, ist die Herrlichkeit der unbegreiflich hohen Schöpfungswerke, ihre ewige Harmonie. Der Kreislauf der Sonnen und Gestirne durchtönt mit Wohlklang die himmlischen Räume, und die gleiche, hehre, unergründliche Ordnung erfüllt wie am ersten Schöpfungstage alle fernsten Weiten. Es beginnt den Gesang:

Raphael: Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.
Ihr Anblick giebt den Engeln Stärke,
Wenn Keiner sie ergründen mag:
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.

Und dieselbe hohe Ordnung, ewige Einheit auf unsrer Erde! Licht und Finsternis keine feindlichen Gegensätze, sondern gottgeordneter, segensvoller Wechsel! Die Macht der Elemente kein dämonisches Kämpfen gegen die göttliche Herrschaft, sondern ihr ewiger, gesetzmäßiger Vollzug. So fällt nun Gabriel ein:

Und schnell und unbegreiflich schnelle
Dreht sich umher der Erde Pracht;
Es wechselt Paradieseshelle
Mit tiefer, schauervoller Nacht;
Es schäumt das Meer in breiten Flüssen
Am tiefen Grund der Felsen auf,
Und Fels und Meer wird fortgerissen
In ewig schnellem Sphärenlauf.

Nicht anders die gewaltigen Katastrophen der Natur, die der kurzsichtige Sinn des Menschen als die zerstörende

Auflehnung eines das Uebel wollenden bösen Prinzips auffaßt, auch sie vor dem eingeweihten Blick nichts anders als die machtvolle Erscheinung wohlthätigen göttlichen Wirkens im Irdischen, wenn freilich droben in den himmlischen Sphären ewiger Friede herrscht:

Michael: Und Stürme brausen um die Wette,
Vom Meer aufs Land, vom Land zum Meer,
Und bilden wüthend eine Kette
Der tiefsten Wirkung rings umher;
Da flammt ein blitzendes Verheeren
Dem Pfade vor des Donnerschlags:
Doch Deine Boten, Herr, verehren
Das sanfte Wandeln Deines Tags.

„Zu drei" beschließen sie den Gesang:

Der Anblick giebt den Engeln Stärke,
Da Keiner dich ergründen mag,
Und alle deine hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.

Das heißt: in solchem, einheitlichem Gottschauen lebt und erhält sich die Kraft der Gottesboten, welche gegen die kümmerliche Zwiespältigkeit der ins Irdische Eingeschränkten von seiner Herrlichkeit zeugen, die freilich unergründlich ist auch für sie!

Und sogleich kann nun Goethe in dem ihm eigenen Sinne den Mephistopheles einführen unter der Maske des Widersachers, in Wirklichkeit als die in terrestrischer Beschränktheit angeschaute Verkörperung der scheinbar negativen Züge des göttlichen Waltens im Sittlichen, die doch ihm so untrennbar verbunden sind wie die Stürme dem Haushalte der Natur.

Die stärkste durchgehende Annäherung an diese Anschauungsweise ist in der Anlage des Buches Hiob unverkennbar. Nichts konnte besser dazu passen, den Plan, den

Goethe längst für seine Faustdichtung gefaßt hatte, zu exponieren, nichts glücklicher dazu verwendet werden, von vorneherein die von Grund aus neugestaltende Umwandlung klar erkennbar zu machen, die er mit der alten Sage vorgenommen hatte, als das dem Buche Hiob entnommene Motiv, das er nun im Prolog der ganzen Dichtung voranstellte.

Im ersten Capitel heißt es dort: „Es begab sich aber auf einen Tag, da die Kinder Gottes kamen und vor den Herren traten, kam der Satan auch unter ihnen. Der Herr aber sprach zu dem Satan: Wo kommst du her? Satan antwortete dem Herrn und sprach: Ich habe das Land umher durchzogen. Der Herr sprach zum Satan: Hast du nicht Acht gehabt auf meinen Knecht Hiob? Denn es ist seines Gleichen nicht im Lande, schlecht und recht, gottesfürchtig, und meidet das Böse. Satan antwortete dem Herrn und sprach: Meinest du, daß Hiob umsonst Gott fürchtet? Hast du doch ihn, sein Haus und Alles, was er hat, rings umher verwahret. Du hast das Werk seiner Hände gesegnet, und sein Gut hat sich ausgebreitet im Lande. Aber recke deine Hand aus und taste an Alles, was er hat; was gilts, er wird dich ins Angesicht segnen? (d. i. er wird dir fluchen). Der Herr sprach zum Satan: Siehe, Alles, was er hat, sei in deiner Hand; ohne allein an ihn selbst lege deine Hand nicht. Da ging der Satan aus von dem Herrn.“

Was im Buche Hiob erzählt wird, ist eine Lebensprobe auf die Festigkeit des Gottvertrauens gegenüber gehäuftem Unglück; all das Uebel, das Hiob widerfährt, ereignet sich aber durchaus im gewöhnlichen Lauf der Dinge, und wenn es in der Erzählung als Satans Werk dargestellt wird, so unterscheidet sich diese Darstellungsweise nicht im kleinsten Umstande von der dichterischen Symbolik. Denn der Schwerpunkt der ganzen, fast dramatisch zu nennenden Durchführung

liegt schließlich darin, daß alles, was geschah, als Gottes Schickung erkannt und das zeitweilig wankende gläubige Vertrauen in seine einheitliche, alles immerfort unerforschlich weise ordnende Leitung um so fester begründet wird, „den die Morgensterne mit einander lobeten und jauchzeten alle Kinder Gottes."

Im Hiob ist Satan nur jene scheinbare Negation der Güte und Weisheit Gottes, die wir „Uebel", „Unglück" nennen; die Tendenz des Buches geht darauf hin, die Vorstellung dieser Negation aufzuheben und sie in der Ueberzeugung von seiner Einheit und Allmacht aufgehen zu lassen.

Weiter und tiefer faßt Goethe den Mephistopheles als die verkörperte Verneinung überhaupt, die sich dem im Faust repräsentierten heftigsten Erkenntnis- und Lebensdrang entgegenstellt, als die Summe alles dessen also, das sich bei der Lebensprobe ihm von innen und von außen her hindernd, gefährdend, verderbend in den Weg stellen wird. Die große Bewegung seiner Zeit, in deren Mittelpunkt Goethe selbst stand und die traurige Art, wie er sie bei so manchen hatte ausgehen sehen, gaben ihm den Anlaß; damit war die Idee der Wette gegeben, das Hiobsmotiv drängt sich beinahe von selbst auf. Der Verneinung stellt sich die Bejahung gegenüber und zwar mit der ruhigen Gewißheit des Sieges: dort der Zweifel an allem Guten und Schönen, hier das feste Vertrauen auf seine obsiegende Macht.

Daraus ergab sich auch die individuelle Maske für die Figur dieses Satans mit Notwendigkeit; sein Charakter muß der Unglaube und der Hohn sein, die herabziehende Kritik gegenüber jeder emporstrebenden Kraft, denn er hat sie unzählige Male verpuffen und versiegen sehen; die skeptische Verspottung jeder erhebenden und erfreuenden Erscheinung, denn er hat sie millionenfach als gleißnerisch und hohl er-

kannt, im besten Falle als von äußerst kurzer Dauer; die Freude am Verderben und an der staubfressenden Gemeinheit, denn es ist sein Triumph, über dem eigenen Niveau keine Erhebung sich behaupten zu sehen. Wenn der gute Mensch in seinem dunklen Drange bei allem Irren den Leitsternen der Pietät und des Idealismus folgt, geführt von der Liebe und der Hoffnung, so kennzeichnet den Mephistopheles die beharrliche Verneinuug von alle dem; und daß durch solche direkte, höhnende Entgegensetzung wiederum der ideale Gegensinn kräftig gereizt, aus dem zeitweiligen Schlummer zur energischen Gegenwehr erweckt wird, das ist der tiefe Sinn in dem Worte des Herrn:

Du darfst auch da nur frei erscheinen;
Ich habe Deinesgleichen nie gehaßt:
Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am Wenigsten zur Last.
Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt, und muß als Teufel schaffen.

Denn unter „des Herrn Gesinde“ erscheint, hier wie im Buche Hiob, der Teufel; und so lange Faust auf der Erde lebt, wird, wie dort, der Gegenstand der Wette ihm überlassen: zum deutlichen Zeichen, daß hier wie dort die Vorstellung von der Immanenz seines Wirkens in der einheitlichen Ordnung des göttlichen Waltens bestimmend ist. In wundervollen Versen verherrlicht nun der Schluß des Prologs diese höchste Vorstellung:

Doch Ihr, die ächten Göttersöhne,
Erfreut Euch der lebendig reichen Schöne!
Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass' Euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken!

Tiefsinnige Gedanken, in fast rätselhafter Form ausgesprochen! Von der Zwiespältigkeit, von der trüben Wirrnis des Irdischen, dem die verneinende „Schalkheit“ nicht entbehrlich ist, schwingt sich der Sinn auf zum unmittelbaren Anschauen ewiger, einheitlicher Ordnung, des lebendigen Schönen! Hier herrscht die Freude, das heißt die höchste, selige Befriedigung, die aus der reichsten Thätigkeit des reinsten Empfindens entspringt, bewegt durch die würdigsten, erhabensten Gegenstände! Das Gedicht nennt als diese Gegenstände „das Werdende, das ewig wirkt und lebt“ und umfaßt damit den Inbegriff der immerfort in der ganzen Schöpfung, in allen ihren Erscheinungen sich bewährenden, das Leben recht eigentlich bildenden, gesetzlich thätigen Kräfte. Und mehr als das! es begreift zugleich die persönlich darin und aus ihm heraus wirkende Kraft. Goethe nennt sie die Liebe, in dem weltumfassenden Sinne, in dem er dieses Wort so gerne braucht. Die selbstvergessene Treue durchdringender Betrachtung und Erkenntnis, die Fähigkeit der Achtung in höchster Vollendung, die völlige Hingebung an die Gegenstände der Betrachtung und des Wirkens, alles das bereichert zwar die Seele und erhöht ihre Kraft, aber es schränkt zugleich ihre absolute Freiheit ein; durch das freiwillige Einswerden mit dem innersten Wesen der rings umgebenden Welt giebt jene höchste Liebe allen Willen selbstischer Bestimmung auf und läßt von solchen „holden Schranken“ freudig sich umfassen! Und wie denn das Wesen dieser Liebe Kraft ist, so gehen alle Geistesthaten aus ihr hervor und vereinigen sich zu der höchsten und größesten: im Erkennen aus den wechselnden, schwankenden Bildern der tausendfältigen Einzelerscheinungen vorzudringen zur Klarheit, zur dauernd durch den Gedanken befestigten Gewißheit

von den ewigen, hohen Ordnungen des unerforschlich Waltenden!

So leitet das Ende des Prologs hinüber zu der Gedankenwelt des Helden der Dichtung, der jetzt noch bei der Lampe im engen gothischen Gemache sitzt, voll brennender Begier das Welträtsel zu erforschen; der bald, ermüdet und enttäuscht vom bloßen Grübeln, seine Weltfahrt antreten wird, um die Lösung zu erfahren, die der Erdgeist seiner Beschwörung verweigerte. Damit kann dann Mephistopheles die Rolle antreten, die ihm der Herr gestattet. Der Himmel schließt sich, die Erzengel verteilen sich und Mephistopheles bleibt allein auf der Scene zurück. Ihm gehört das Schlußwort:

> Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern
> Und hüte mich, mit ihm zu brechen.
> Es ist gar hübsch von einem großen Herrn
> So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.

Kalt und frech gegenüber dem Erhabenen, cynisch vertraulich gegen das Heiligste, spöttisch gegen Alles, wird er die schwache Seite des ihm anheimgegebenen Schützlings zu finden wissen, um ihn herabzuzerren aus seiner überirdischen Thorheit. Das Spiel der Wette beginnt!

VIII.

Die beiden ersten Monologe.

Die erste große Scene des Faust besteht aus dem ersten Monologe mit der Beschwörung des Erdgeistes und der Unterredung mit Wagner, die dem Urfaust angehören, und dem zweiten Monologe, der um das Ende der neunziger Jahre entstanden ist. Die genaue Einzel-Untersuchung bestätigt bis auf die leiseste Wandlung hin ihre völlige, innige Zusammenstimmung.

Den Eingang bildet die seit Marlowe ständig gewordene Abweisung der Facultätsstudien gegenüber den Lockungen der Magie; aber das Motiv ist umgewandelt in den Ausdruck leidenschaftlichen Ueberdrusses an dem überlieferten scholastischen Wissen. Ferner: während der Marlowesche Faust, der Theolog ist und es zum Scheine bleiben will, vergeblich nach einem andern Fache suchend, das ihm Ruhm und Macht verschaffen könne, endlich die Magie erwählt, weil „ein Halbgott ist der Jünger der Magie“ und seine Macht über die der Kaiser und Könige reicht: so hat der Goethische Doktor Faust alle Fakultäten mit heißem Bemühen durchstudiert, und was ihm das Herz verbrennt, ist die Einsicht, daß all das mit dem Verzicht auf Ehre und Genuß der Welt Erworbene ihn nicht weiter gefördert hat, als daß er seine Nichtigkeit erkennt. Die Summe seines Besitzes ist Negation! Die Theologie hat ihm den Glauben geraubt, freilich auch ihn vom Zweifel und von

der Höllenfurcht befreit, das Wesen der Medicin hat er als Charlatanerie erkannt, die Jurisprudenz statt einer Wohlthat als eine Plage für die Menschheit, die Philosophie endlich als ein trocknes, unfruchtbares Spiel mit leeren Begriffen. So sehnt auch er sich nach der Magie, aber in dem stürmischen Begehren, durch sie statt zu nichtigem Wortkrame zum Schauen der innersten Geheimnisse des Weltenlebens zu gelangen. Und sogleich setzt hier schon die älteste Dichtung ein mit dem Programm, den nebelhaften Begriff der Magie mit dem Inhalt der in dem jungen Dichter selbst und seiner ganzen Zeit gährenden, revolutionären Bewegung zu erfüllen.

Welches ist die Magie, nach der Goethes Faust trachtet? wie stellt sie sich ihm dar?

In seinem Alter, im Jahre 1828, sagt Goethe einmal zu Eckermann: „Es liegen produktiv machende Kräfte in der Ruhe und im Schlaf; sie liegen aber auch in der Bewegung. Es liegen solche Kräfte im Wasser und ganz besonders in der Atmosphäre. Die frische Luft des Feldes ist der eigentliche Ort, wo wir hingehören; es ist, als ob der Geist Gottes dort den Menschen unmittelbar anwehte, und eine göttliche Kraft ihren Einfluß ausübte."

Es ist vor allem der Mangel des belebenden Verkehres mit der Natur, der Faust mit banger Beklemmung das Herz beengt, ihm alle Lebensregung hemmt. Nach Bergeshöhn und Wald und Wiesen zieht es ihn mit sehnendem Verlangen, und die Welt, die er sich erwählt hat, ist der dumpfe Kerker seines Studierzimmers, rings umschränkt von Instrumenten und Büchergestellen, von dem vergilbten Papier zahlloser Notate, Exzerpte und Manuskripte, den Zeugen und den Produkten seines nutzlos verbrachten Lebens. „Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land!" ruft es

in ihm; es drängt ihn mit dem ganzen bisherigen Leben zu brechen, auf's Ungewisse hin ein neues zu beginnen, bei dem die Natur seine Lehrmeisterin sein soll. Sie wird ihn unterweisen, die heiligen Zeichen in dem Buche des Nostradamus zu verstehen, die Sprache der Geister unter einander wird der durch sie in ihm neu erweckten Seelenkraft vernehmlich sein. Schon der bloße Gedanke daran entzündet diese neue Kraft, so daß die Zeichen des Buches, die dem trockenen Sinnen verschlossen blieben, nun mit eins dem Blick sich enthüllen und die Seele mit wonnetrunkener Begeisterung durchströmen. Es ist das Zeichen des Makrokosmus, das diese magische Wirkung ausübt.

So weit bleibt der Dichter wenigstens äußerlich noch dem mittelalterlichen Kostüm getreu, obgleich überall der moderne Geist die Hülle durchbricht; in dem aber, was nun folgt, tritt es deutlich hervor, was unter dem Symbol der Magie, was insbesondere unter dem „Zeichen des Makrokosmus“ zu verstehen sei: es ist die neue Weltanschauung, die der jugendliche Goethe sich gebildet hat; und wenn für den weisen Nostradamus ein bestimmter Name genannt werden soll, so müßte es der Name Spinozas sein, denn unter den vielfältigen Einflüssen, durch die jene Weltanschauung bei Goethe entstand, ging von diesem Philosophen der stärkste aus. In „Dichtung und Wahrheit“ lesen wir über die Berührung des Jünglings mit dessen Schriften das folgende: „Glücklicherweise hatte ich mich auch von dieser Seite wo nicht gebildet, doch bearbeitet und in mich das Dasein und die Denkweise eines außerordentlichen Mannes aufgenommen, zwar nur unvollständig und wie auf den Raub, aber ich empfand davon doch bedeutende Wirkungen. Dieser Geist, der so entschieden auf mich wirkte und der auf meine ganze Denkweise so großen Einfluß haben sollte, war

Spinoza. Nachdem ich mich nämlich in aller Welt um ein Bildungsmittel meines wunderlichen Wesens vergebens umgesehen hatte, gerieth ich endlich auf die „Ethik" dieses Mannes. Was ich mir aus dem Werke mag herausgelesen, was ich in dasselbe mag hineingelesen haben, davon wüßte ich keine Rechenschaft zu geben: genug ich fand hier eine Beruhigung meiner Leidenschaften, es schien sich mir eine große und freie Aussicht über die sinnliche und sittliche Welt aufzuthun." Er nennt sich seinen leidenschaftlichen Schüler, seinen entschiedensten Verehrer. Und an einer andern Stelle: „Ich erinnerte mich noch gar wohl, welche Beruhigung und Klarheit über mich gekommen, als ich einst die nachgelassenen Werke jenes merkwürdigen Mannes durchblättert. Diese Wirkung war mir noch ganz deutlich, ohne daß ich mich des Einzelnen hätte erinnern können; ich eilte daher abermals zu den Werken, denen ich so viel schuldig geworden, und dieselbe Friedensluft wehte mich wieder an. Ich ergab mich dieser Lektüre und glaubte, indem ich in mich selbst schaute, die Welt niemals so deutlich erblickt zu haben." Goethe wehrt die Prätension ab, als ob er damals gemeint habe „einen Mann vollkommen zu verstehen", der „bis auf den heutigen Tag noch das Ziel aller spekulativen Bemühungen zu sein scheint"; aber, fährt er fort, „inwiefern mir die Hauptpunkte jenes Verhältnisses zu Spinoza unvergeßlich geblieben sind, indem sie eine große Wirkung auf die Folge meines Lebens ausübten, will ich so kurz und bündig als möglich eröffnen und darstellen. Die Natur wirkt nach ewigen, nothwendigen, dergestalt göttlichen Gesetzen, daß die Gottheit selbst daran nichts ändern könnte. Alle Menschen sind hierin unbewußt vollkommen einig. Man bedenke, wie eine Naturerscheinung, die auf

Verstand, Vernunft, ja nur auf Willkür deutet, uns Erstaunen, ja Entsetzen bringt!" Er führt nun Beispiele der Beobachtung von Thieren und Pflanzen an, die durch vernunftähnliches Bezeigen solche Wirkungen hervorbringen, und schließt daran die folgenden merkwürdigen Sätze: „Diesen Gegensatz, welchen Spinoza so kräftig heraushebt, wendete ich aber auf mein eigenes Wesen sehr wunderlich an, und das vorher Gesagte soll eigentlich nur dazu dienen, um das, was folgt begreiflich zu machen. Ich war dazu gelangt, das mir innewohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten, um so mehr, als ich darauf gewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen. Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden; aber am Freudigsten und Reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor."

Es ist nicht sofort deutlich, was Goethe hier im Sinne hat, aber gerade die knappe Kürze der Aeußerung, verbunden mit ihrer großen Seltsamkeit und der überaus starken Betonung, mit der sie eingeleitet ist, zwingt den Leser zu verweilen und sich ihre große, ja ungeheure Tragweite klar zu machen.

Wer den „theologisch-politischen Tractat" Spinozas gelesen und namentlich das tiefsinnige erste, zweite und vierte Kapitel dieses bedeutenden Buches im Gedächtnis hat, die von keinem vergessen werden können, der sie einmal in sich aufnahm, der muß sich an die dort entwickelten Gedanken durch die eben citierte Goethische Aeußerung auf das lebhafteste erinnert fühlen. Der Tractat geht aus von einer Untersuchung des Begriffs der Prophetie und des Wesens der Propheten und zwar auf Grund der Zeugnisse der heiligen Schrift; er erstreckt diese Untersuchung dann weiter auf die religiöse Offenbarung überhaupt und den Inhalt

des „göttlichen Gesetzes“ der christlichen Religion. Er kommt zu dem Resultat, daß die Sprüche der Propheten nichts enthalten, was der natürlichen Erkenntnis widerspräche, wenn sie auch über das hinausgingen, was durch die bloße Kraft der natürlichen Einsicht erkannt würde: sie gingen darüber hinaus, weil den Lehrern des Volkes, die uns Propheten heißen, reinere und reichere Gottesliebe innewohnt, ein lebendigerer Sinn und größere Stärke der Einbildungskraft als den gewöhnlichen Menschen. Alles das haben sie durch Eingebung von Gott; da aber nach Spinoza nichts geschieht als durch Gott, und die Natur selbst also göttlich ist, so folgt daraus, daß in höherem Sinne auch die prophetische Offenbarung aus der Kraft der natürlichen Erleuchtung geflossen ist, vi luminis naturalis; wie denn auch Salomo, der kein Prophet war, der Schrift vor allen andern als der Lehrer der göttlichen Weisheit gelte. Aus spruchweisen Verkündigungen und aus Bildern können weit mehr Ideen auferbaut werden, als aus bloßen Verstandesbegriffen und Schlüssen: daher treten die Lehren der Propheten fast durchweg in parabolischer und rätselhafter Form auf und sie drücken das Geistige durch das Körperliche aus. Nur in Einem hat sich ohne körperliche Vermittelung, ohne Gesichte und Erscheinungen, die Weisheit Gottes, sein Sinn und Geist, unmittelbar mitgeteilt, in Christus, er hat „von Geist zu Geist mit Gott Gemeinschaft gehabt“ (de mente ad mentem cum deo communicavit cf. I, 24); in solchem Sinne kann man sagen, in Christus hat die göttliche Weisheit, das heißt die Weisheit, die über die menschliche geht, menschliche Natur angenommen und Christus ist der Weg des Heils gewesen“ (Et hoc sensu dicere possumus, sapientiam Dei, hoc est, sapientiam, quae supra humanam est, naturam humanam in Christo

assumpsisse et Christum viam salutis fuisse cf. I, 23). „Er ist nicht sowohl ein Prophet, als vielmehr Gottes Stimme gewesen“ (Nam Christus non tam propheta, quam os Dei fuit. cf. IV, 31). Das bedeutet bei Spinoza und wird im Folgenden auch so entwickelt, daß Christus den Inhalt der in ihm unmittelbar erschienenen Offenbarung in seiner Wahrheit und Klarheit vollkommen erkannt hat (Christus itaque res revelatas vere et adaequate percepit. IV, 32). Und den Beweis, daß auch die Schrift selbst in der Erkenntnis, die aus der Kraft der natürlichen Erleuchtung hervorgeht, die Quelle des Heils erblickt, führt der Traktat dann, indem er sich auf Salomo beruft, von dem die heilige Schrift nicht sowohl seine Prophetie und Frömmigkeit als seine Klugheit und Weisheit rühmen (vgl. IV, 40 ff.). Durch eine in die Tiefe gehende Deutung der „Sprüche“ Salomonis wird dieser Beweis erbracht, der überall darauf hinausläuft, daß sowohl Gottesfurcht als die Liebe zu Gott, daß Friede des Herzens und Frömmigkeit, Einsicht und wahres Glück, alles aus rechter Erkenntnis, die nicht im Verstande allein, sondern im Sinn und im Herzen wohnt, hervorgehe. Also daß, wie es im Römerbriefe heiße, Gottes unsichtbares Wesen, durch seine Werke erkennbar, von der Begründung des Weltalls her uns vor das Auge tritt und seine ewige Kraft und Göttlichkeit (vgl. IV, 38—50).

Auf die Natur also weist Spinoza hin, die in ihrer „ewigen, nothwendigen, göttlichen Gesetzlichkeit, an der die Gottheit selbst nichts ändern kann“, den Geist zu einem unendlichen Studium herausfordert, den Sinn zu lebendigster Erweiterung, das Herz zu fortdauernder, es beständig bereichernder Bethätigung: so nur, nicht durch plötzliche mystische Revelation, nicht durch übernatürlichen Verkehr

mit dem Jenseits, schließt sich die Geisterwelt auf, deren Zugänge nun allenthalben weit geöffnet da liegen. Es ist in diesem Zusammenhange nun mit voller Klarheit verständlich, was mit dem unscheinbaren Worte Goethes, daß er sich unter dem Einfluß Spinozas gewöhnte, „sein Talent ganz als Natur zu betrachten“, alles gesagt ist.“ Er hatte mit deutlichem Bewußtsein in sich die seltene Vereinigung der höchsten Kräfte des Geistes, des Sinnes und Herzens erkannt und er fühlte mit schwellender Brust sich all den Größesten eng gesellt, von denen der Menschheit die Offenbarung gekommen ist. So schreibt er damals (26. 4. 1774) an Lavater und Pfenninger: „Und daß Du mich immer mit Zeugnissen packen willst! Wozu die? Brauch ich Zeugniß daß ich bin? Zeugniß daß ich fühle? — Nur so schäz, lieb, bet ich die Zeugnisse an, die mir darlegen, wie tausende oder einer vor mir eben das gefühlt haben, daß mich kräftiget und stärket. Und so ist das Wort der Menschen mir Wort Gottes es mögens Pfaffen oder — gesammelt und zum Canon gerollt oder als Fragmente hingestreut haben. Und mit inniger Seele fall ich dem Bruder um den Hals. Moses! Prophet! Evangelist! Apostel, Spinoza oder Machiavell. Darf aber auch zu jedem sagen, lieber Freund geht Dirs doch wie mir! Im einzelnen sentirst du kräftig und herrlich, das Ganze ging in euren Kopf so wenig als in meinen.“

Das ihm von Gott verliehene Genie erscheint ihm nun selbst als eine von den Wunderkräften, die er rings um sich her geheimnisvoll offenbar wirken sieht, mit Entzücken empfindet er sich als ein lebendiges Teil des großen einheitlichen Ganzen und ganz darauf gewiesen im innigen Ineinanderleben mit der wirkenden Natur seine Kräfte zu entwickeln. Mit unvergleichlicher Frische und Faustischem

Ueberdruß an unfruchtbarem Grübeln spricht er diese Gesinnung in einem herrlichen Briefe an Fritz Jacobi aus: „Mir ist ganz wohl euch zu sehen in freyer Gotteswelt, theils des gegenwärtigen Genusses willen der verjüngt Leib und Seele, teils auch in Hofnung gutes Vorbedeutens daß Du Dich muthig entreißen wirst der papirnen Vestung Spekulations und literarischer Herrschaft. Denn das raubt dem Menschen alle Freude an sich selbst. Denn er wird herumgeführt von dem und ienem, hie in ein Gärtgen da in eine Baumschule, in einen Irrgarten und Irrgärtgen, und preiset ihm ieder an seiner Hände Werck, und endlich siehet er in seine Hände die ihm auch Gott gefüllt hat mit Krafft und allerley Kunst, und es verdreußt ihn des Gaffens und Schmarozens an andrer Schöpfungsfreude, und kehret zurück zu seinem Erbteil, säet, pflanzt und begießt, und geniest sein und der seinigen in herzlich würckender Beschränkung. Somit seyst Du eingesegnet wo Du auch stehest und liegest auf Gottesboden, wandere so fort daß sich in Dir kräftige Liebe, aus ihr Einfalt keime, aus der mächtiges Würcken aufblüht. — Lebt wohl.“ am 31. August 1774.

Wie solche Gesinnung der Spekulation heftig absagt, so wird sie auch an dem schwelgerischen Genuß der bloßen Betrachtung von Ideen, und seien es die höchsten, sich nicht genügen lassen; die sich als wirkende Natur erkennende Kraft verlangt nach Bethätigung, und es giebt nichts, was den zu Thal vorwärts drängenden Strom aufhalten kann:

Doch ihn hält kein Schattenthal
Keine Blumen,
Die ihm seine Knie umschlingen,
Ihm mit Liebes-Augen schmeicheln;
Nach der Ebne dringt sein Lauf
Schlangenwandelnd.

Beides erteilte der jugendliche Goethe seinem Faust, was aus Spinoza ihn, den Gleichgesinnten so mächtig erfaßte: die scientia intuitiva, das unmittelbar schauende Erkennen des großen, einheitlichen, durchaus gesetzmäßigen und harmonischen Weltwesens, und die sich als einen Teil davon fühlende Thatkraft, die mit alles überwindender Notwendigkeit hervorbricht, um sich den weitesten Kreis der Wirksamkeit zu erobern.

Aber was bei ihm selbst klar und ebenmäßig, in geradem Lauf, mit einem Worte, gesund sich entwickelte, stellt er in der auf den Konflikt gewiesenen Kürze der dramatischen Handlung pathologisch dar. An der Krisis, die Faust durchkämpft, scheiden sich zwei Weltalter. In seinem Streben, Irren, seinem Gelingen und Obsiegen ringt sich aus den alten Fesseln, aus der Ohnmacht und Erlahmung der Genius der deutschen Nation zu erneutem reichem Leben empor. Daher müssen jene neuen Kräfte im Faust nach der Starre des langen Zwanges, die eine mit dem mystischen Glanz einer magischen Erleuchtung aufstrahlen, die andre mit revolutionärem Ungestüm hervorbrechen, auf das stürmische Meer erregtester Leidenschaften ihn hinausreißend.

Das ist die Anlage des ersten Monologs im jugendlichen Urfaust, und was die geniale erste Conception entwarf, hat die vollendete Kunst des ausgereiften Meisters Zug für Zug auf das feinste motiviert, organisch verbunden und in seiner Vollständigkeit entwickelt im zweiten Monologe.

In dem „Proömion“ zu den Gedichten von „Gott und Welt“ hat Goethe später der großartigen Vorstellung von der Immanenz der Gottheit, von jener einheitlichen, unabänderlichen, göttlichen Weltordnung den erhabensten Ausdruck geliehen:

Im Namen dessen, der Sich selbst erschuf
Von Ewigkeit in schaffendem Beruf,
In Seinem Namen der den Glauben schafft,
Vertrauen, Liebe, Thätigkeit und Kraft,
In Jenes Namen, der, so oft genannt,
Dem Wesen nach blieb immer unbekannt:
So weit das Ohr, so weit das Auge reicht,
Du findest nur Bekanntes, das Ihm gleicht,
Und Deines Geistes höchster Feuerflug
Hat schon am Gleichniß, hat am Bild genug;
Es zieht Dich an, es reißt Dich heiter fort,
Und wo Du wandelst, schmückt sich Weg und Ort.
Du zählst nicht mehr, berechnest keine Zeit,
Und jeder Schritt ist Unermeßlichkeit.

Was wär' ein Gott, der nur von außen stieße,
Im Kreis das All am Finger laufen ließe!
Ihm ziemts, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in Sich, Sich in Natur zu hegen,
So daß, was in Ihm lebt und webt und ist,
Nie Seine Kraft, nie Seinen Geist vermißt.

Das Drama mußte zum Symbole greifen, um diese Weltanschauung zu bezeichnen; sie ist die „Magie“ die in dem „Zeichen des Makrokosmus“ sich dem Faust enthüllt und ihn zu dem entzückten Erguß hinreißt, von dem jedes Wort als aus dem Seelenzustand geboren gelten kann, den die Gedankenwelt Spinozas in dem jungen Goethe hervorbrachte; nur, was in den Selbstbekenntnissen ruhig beschrieben wird, drängte sich hier stürmisch hervor und wurde im Charakter der handelnden Person noch leidenschaftlicher gefärbt:

Ha, welche Wonne fließt in diesem Blick
Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!
Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück
Neuglühend mir durch Nerv und Adern rinnen.
War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb,
Die mir das innre Toben stillen,

Das arme Herz mit Freude füllen
Und mit geheimnißvollem Trieb
Die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen?

Das ist die „Beruhigung und Klarheit,“ die „Friedensluft,“ wovon in Dichtung und Wahrheit berichtet wird; die trennende Scheidewand zwischen der Geisteswelt und der Natur, die den Forscher so lange in trockenen Abstraktionen verdorren ließ, ist gefallen, und es zeigt sich in der sinnvollen und freudigen Hingabe an die Fülle und Herrlichkeit der Schöpfung der Weg geöffnet, der einzig den Menschen zur Erkenntnis des Unsichtbaren führt:

Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!
Ich schau in diesen reinen Zügen
Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.

Auch das Verständnis der Schrift erschließt sich nun erst völlig; was Salomo, dem vor allen andern der Name des „Weisen“ zugehört, von der „Quelle des wahren Lebens“ lehrt, die aus der natürlichen Offenbarung fließt, von der Kraft der natürlichen Erleuchtung, die durch sie genährt, zur unmittelbaren Erkenntnis des Höchsten und Heiligsten geschickt wird, tritt nun in vorher nicht geahnter Bedeutung klar vor die Seele. Für den Ausdruck benutzte hier Goethe, um seiner Darstellung die dramatisch erforderte magisch-mystische Färbung zu bewahren, noch eine Stelle aus Widmanns altem Faustbuch, das ihm vielfach zu solchen Zwecken diente. Dort heißt es im ersten Kapitel des ersten Buches, wo von Fausts Hinwendung zur Magie die Rede ist: „ingleichen gebrauchte er auch an hohen Festtägen, wenn die Sonne Morgends frühe aufgienge, dass so genannte crepusculum matutinum, und andere abergläubische Sachen mehr.“ Das morgendliche Frührot also dient ihm als Symbol für die Herrlichkeit der Natur, die „Sinn“ und „Herz“ zur Erkenntnis ihres Schöpfers ladet;

aber in einer weit umfassenderen Bedeutung wird hier von Goethe dieses Bild gebraucht als in Herders „ältester Urkunde des Menschengeschlechts," wenn dort die Deutung der mosaischen Schöpfungsgeschichte in der folgenden Weise zusammengefaßt wird: „rücke die simpeln nackten Bilder selbst, wie sie folgen, näher zusammen, was siehst du? Nichts mehr und minder als — Gemälde der Morgenröthe, Bild des werdenden Tages — siehe da! der ganze Aufschluß! Komm' hinaus, Jüngling, aufs freie Feld und merke, die urälteste herrlichste Offenbarung Gottes erscheint dir jeden Morgen als Thatsache, großes Werk Gottes in der Natur." Bei Goethe bedeutet das Bild „bade die Brust im Morgenroth" den unausgesetzten täglichen Verkehr mit der Natur in ihrer ganzen Breite, wie nicht nur der Zusammenhang, sondern noch besonders das Beiwort „unverdrossen" ergiebt, und den Aufschluß der Geisteswelt durch die aus ihr geschöpfte immerfort sich bereichernde Erkenntniß. So wären also die viel commentierten Verse zu verstehen:

Jetzt erst erkenn' ich was der Weise spricht:
„Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;
Dein Sinn ist zu, Dein Herz ist todt!
Auf, bade, Schüler, unverdrossen
Die ird'sche Brust im Morgenroth!"

Auch die folgenden Verse bestätigen, daß der Hauptgedanke ist und bleibt: die gegenseitige völlige Durchdringung von Geist und Natur im Gegensatze zu ihrer dualistischen Trennung, wofür der mehrfach bemängelte Ausdruck, daß die Himmelskräfte vom Himmel „durch die Erde dringen" gerade besonders bezeichnend ist:

Wie Alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem Andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen,

Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all das All durchklingen!

Gegen das bloße Schwärmen in Bewunderung dieser großartigen Aussicht erhebt sich das mächtig erwachende Schaffensbedürfnis, die notwendige und echte Frucht der neu gewonnenen Weltanschauung. „Er schlägt unwillig das Buch um und erblickt das Zeichen des Erdgeistes“:

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!“

Es wäre überflüssig, das in den obigen Betrachtungen über dieses von Goethe so unvergleichlich bedeutungsvoll erfundene Symbol schon Gesagte zu wiederholen.

Eine kleine Variante des Urfaust aber erregt noch besonderes Interesse; dort heißt es: „der Geist erscheint in der Flamme, in wiederlicher Gestallt.“ Wie höchst bezeichnend gedacht! daß das voll angeschaute Bild des bewegten handelnden Lebens, der harte erbarmungslose Realismus in dem unausgesetzten Getriebe des mächtig ineinandergreifenden Räderwerks den Weltfremden, Thatentwöhnten mit abstoßender Gewalt entsetzt, trotz seines heißen, unaufhaltbaren Sehnens mit seiner ganzen Kraft sich ihm einzufügen! Er wird es dennoch thun; aber, wie schon früher hervorgehoben wurde, nicht hoffnungsfroh und zielbewußt, sondern achtlos der Gefahr darin zerschmettert unterzugehn!

„Weh! ich ertrag' Dich nicht!“

Und beides in der Antwort des Erdgeistes erklärt sich nun von selbst als Reflex der Vorgänge in Fausts Brust, das:

Mich neigt Dein mächtig Seelenflehn:
Da bin ich! —

und die Abweisung:

Welch erbärmlich Grauen
Faßt Uebermenschen Dich!

Und dasselbe Doppelmotiv noch einmal, näher ausgeführt; die großartige Schilderung des Erdgeistes:

In Lebensfluthen, im Thatensturm
Wall' ich auf und ab,
Wehe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben
Ein glühend Leben,
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

Mit dem Intellekt hat Faust des Erdgeistes Wesen erfaßt, er versteht es in seinem ganzen Umfange; aber die Kraft es handelnd zu erfüllen ist in ihm völlig ungeübt, und so stürzt er auf das, sein Unvermögen klar enthüllende Wort des Erdgeistes:

„Du gleichst dem Geist, den Du begreifst
Nicht mir!"

vernichtet zusammen.

Eins sei hier, am Schlusse des ersten Monologs noch ausgesprochen, was freilich im Verlauf schon öfters angedeutet wurde: daß nämlich das Element der Verneinung, das sich gleich zu Anfang so heftig in Faust hervordrängt, sich mehr und mehr verstärkt, so daß er also dem Mephistopheles mehr und mehr Gewalt über sich giebt, und man sich diesen gewissermaßen unsichtbar gegenwärtig denken muß, wie er seine Zeit abwartet, um sein Spiel zu beginnen, wenn Faust „seinem Drange gehorchend" den entscheidenden Schritt gethan haben wird, das heißt, wenn er die Thür seines „Museums" hinter sich zugeworfen und die Lebensprobe gewagt haben wird.

Es folgt die Unterredung mit Wagner. Die Frage ist zu beantworten: welchem Zwecke sollte diese Scene dienen? Es ist klar, daß schon im ersten Plane eine bestimmte Fort-

setzung des Monologs notiert sein mußte; da im Fragment von 1790 Mephistopheles auf das Selbstmordsgelüste Fausts anspielt: „Und wär' ich nicht, so wärst Du schon von diesem Erdball abspaziert", so ist es höchst wahrscheinlich, daß schon von Anbeginn diese Fortsetzung in Aussicht genommen war. Noch mehr bestätigt wird diese Vermutung durch die Ueberleitung im Urfaust vom Monolog zum Gespräch:

O Tod! Ich kenn's — das ist mein Famulus —
Nun werd' ich tiefer tief zunichte!

Das deutet darauf hin, daß die Unterredung mit dem trocknen „Schwärmer", wie er dort heißt, den verzagten Kleinmut Fausts noch tiefer herabdrücken sollte. Jetzt heißt es statt dessen:

Es wird mein schönstes Glück zunichte!

Eine auf den ersten Blick befremdende Aenderung, wenn sie nicht grade den rechten Schlüssel zum Verständnis gäbe! Der Zweck der Scene ist nämlich ein doppelter, und es ist bewundernswürdig, wie Goethe nach fünfundzwanzig Jahren der doppelten Intention wieder sich klar bewußt und ihr im zweiten Monolog gerecht wurde. Die Hauptabsicht der Scene war und ist es auch geblieben, Faust durch die Berührung mit dem in diesem Augenblick ihm am meisten verhaßten Zerrbilde seiner eigenen, bisher geführten Existenz noch tiefer herabzudrücken; aber es wird zugleich die zweite Absicht erreicht, ihn eben dadurch zu heben, daß die eigene große Ueberlegenheit durch diesen Mann ihm wieder kräftig zum Gefühl gebracht wird, vor dessen Eingeschränktheit ihm die eben erlebten Erschütterungen sogar als ein „schönstes Glück" erscheinen. Wagner ist übrigens keineswegs so niedrig zu taxieren, wie es wohl oft geschieht; er ist, und so wird er namentlich im zweiten Teile wieder eingeführt, ein emsiger

Gelehrter, und in seinem „kritischen Bestreben“ garnicht ohne Erfolge. Nur fehlt ihm ganz und gar Fausts weitschauender Blick und mehr noch die Selbständigkeit und Kraft des Fühlens und die Phantasie. So befindet er sich grade in der Umgebung und in den Beschäftigungen, die Faust zur Verzweiflung treiben, am wohlsten. Es ist derselbe Gegensatz wie zwischen Goethe selbst und der Kunst und Wissenschaft der vorklassischen Periode. Es ist eine neue Sprache, die der Goethe der siebziger Jahre redet, neben der die bis dahin übliche Gelehrtensprache sich kalt und tot ausnimmt; und war sie noch so künstlich aufgeputzt, es fehlte die innere, lebendig machende Kraft:

> Ja, Eure Reden, die so blinkend sind,
> In denen Ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
> Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
> Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt.

Mit dem Kinderspiel, „Papierschnitzel zu kräuseln“, vielleicht zu einer Allongeperücke für die Menschheit, wird jene unfruchtbare Vielgeschäftigkeit der geistlosen Gelehrsamkeit verglichen, die ohne den einfachen und geraden Sinn für das Echte und ohne das tiefe Gefühl für das Wahre in dem eifernden Streit um scholastische Formeln stecken bleibt, mit falscher Würde sich und die Menschheit betrügend.

Es ist ja ein durchaus löbliches Bestreben, wie Wagner sich in das Studium der Quellen zu vergraben und „zu schauen, wie vor uns ein weiser Mann gedacht“; aber die Selbstzufriedenheit mit dem „vielen, was er weiß“, das Behagen, „es zuletzt so herrlich weit gebracht zu haben,“, das naive Hoffen, auf diesem Wege noch dazu zu gelangen, „Alles zu wissen“, das ist es, was Wagner als den in die unlebendige Polyhistorie eingeschränkten Kopf kennzeichnet, der von der neuen, eine neue Wissenschaft bedingenden, Welt-

14*

anschauung Fausts auch noch nicht durch die leiseste Ahnung berührt ist. In Fausts Entgegnung klingt noch die eben durch den Erdgeist erfahrene Zurückweisung wieder, wenn er die durch jenen Herrn vertretene Geschichtsauffassung in Grund und Boden verachtet als ein Kehrichtfaß von Notizen und ein lächerliches Puppenspiel mit hohlen aufgebauschten Prunkreden; oder wenn er gar der scholastisch-dogmatischen Theologie zornig das venio iterum crucifigi entgegenschleudert, die leidige Erfahrung, daß hier jede neue Verkündigung einfältiger Wahrheit ein neues Golgatha erwartet:

> Wer darf das Kind beim rechten Namen nennen?
> Die Wenigen, die was davon erkannt,
> Die thöricht gnug ihr volles Herz nicht wahrten,
> Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten,
> Hat man von je gekreuzigt und verbrannt.

Und hier setzt nun mit dem zweiten Monolog die neue Dichtung ein. In der „Geistesfülle, die ihn umgab", mit wie scharfen Schmerzen ihn die auf- und abwogenden Gedanken durchdrangen, fühlte er sich doch durch die Fülle der Ideen und Gefühle magnetisch gefesselt, so daß, als in des Famulus Person die schale Alltäglichkeit ihm die überschwänglichen Gefühle verscheucht, er rufen konnte: „Weh mir! es wird mein schönstes Glück zunichte!" Nun überwiegt doch die Empfindung, daß die Unterredung mit dem so tief unter ihm stehenden ihn zu sich selbst brachte, ihm die Besonnenheit zurückgab:

> Doch, ach, für diesmal dank' ich Dir,
> Dem ärmlichsten von allen Erdensöhnen.
> Du rissest mich von der Verzweiflung los,
> Die mir die Sinne schon zerstören wollte.

Und damit ist das eine Haupt-Thema des zweiten Monologs gegeben: es ist die besonnene Analyse der stür-

mischen Gesichte des ersten Monologs; mit andern Worten: die von Faust für sich selbst unternommene, bis ins kleinste sorgfältig durchgeführte Ausdeutung des Symbols der Zurückweisung durch den Erdgeist!

Gleich die nächsten Verse leiten dieses Thema ein:

> Ach, die Erscheinung war so riesengroß,
> Daß ich mich recht als Zwerg empfinden sollte.

Alles geht nun noch einmal an seinem betrachtenden Geiste vorüber: wie er in erkennendem Schauen, „ein Ebenbild der Gottheit“ schon die ewige Wahrheit zu haben glaubte; wie er sich phantastisch vermessen, mit der Natur sich eins fühlend, nun „schaffend, Götterleben zu genießen.“ Wie schnell mußte er erkennen, daß von dem Begreifen das Vollbringen durch die weiteste Kluft getrennt ist. So groß, so gewaltig die Intuition war, so klein fühlt er sich nun in dem „grausamen“ Bewußtsein des Unvermögens, im schaffenden Leben sie thätig zu verwirklichen. In solcher Stimmung legt er, in grübelnder Ungewißheit, sich die entscheidende Frage vor:

> Wer lehret mich? Was soll ich meiden?
> Soll ich gehorchen jenem Drang?

Die Frage: soll er im alten Beruf, im gewohnten Geleise verharren? oder soll er dem heftigen Drange, alles hinter sich zu werfen und, vom Lichte seines neuen Erkennens geleitet, ein neues, wirkendes Leben zu beginnen, folgen, trotzdem Kraft und Hoffnung ihm versagen?

Er geht an die Betrachtung dieses thätigen Lebens, wie es wirklich ist, und was es ihm verheißt. Die zunächst sich anschließenden Verse geben wieder das leitende Motiv für die ganze folgende Gedankenreihe:

> Ach, unsre Thaten selbst, so gut als unsre Leiden
> Sie hemmen unsres Lebens Gang.

Ein echt spinozistischer Gedanke! und in gewissem Sinne das Programm für einen großen Teil der Faustdichtung. Er sieht sie wohl voraus, alle jene aktiven und passiven Hemmungen und Irrungen, die das Leben von innen und von außen her ihm bereiten wird, und wo der „Schalk“ Mephistopheles tausendfältige Gelegenheit finden wird, sich einzunisten. Der Idealismus, der auf die höchsten Ziele sich richtet, wird nicht nur durch den widerstrebenden Stoff der äußeren Verhältnisse herabgedrückt, er erlahmt auch innerlich, wenn er fortgesetzt der unausbleiblichen Beschränkung durch die Forderungen des Augenblicks weichen muß, dem das Bessere als des Guten Feind gelten mußte. So senkt der hohe Flug der Phantasie sich nach und nach, und wenn die Mißerfolge sie endlich ihrer Schwingen ganz beraubt haben, so wandelt sie, in den engsten Kreis gebannt, sich in die graue, bleierne Sorge um die Erhaltung der nächsten Interessen:

> Unruhig wiegt sie sich und störet Lust und Ruh,
> Sie deckt sich stets mit neuen Masken zu;

und so verdirbt sie, einst des Menschen höchste Kraft, nun seine schlimmste Plage, sogar den armen Genuß des flüchtigen Augenblicks:

> Du bebst vor Allem, was nicht trifft
> Und, was Du nie verlierst, das mußt Du stets beweinen

Das pessimistisch gezeichnete Bild des Lebens wirkt zurück auf die Schätzung des eigenen Wertes und stört die kaum beschwichtigte Verzweiflung an sich selbst wieder auf. Nein, kein Cherub, sondern der Wurm ist er, der „sich im Staube nährend lebt.“ Und an dieses eine Wort hängt sich nun die folgende hoffnungslos verbitterte Umschau in der Welt, auf die er sich zurückverwiesen sieht und in der er nicht weiter leben mag. Die aufgeworfene Frage braucht nicht er-

ledigt zu werden, weil Faust zu dem Entschlusse kommt, das Leben selbst als eine hindernde Bürde abzuwerfen:

Ist es nicht Staub, was diese hohe Wand,
Aus hundert Fächern, mir verengt? — —
Hier soll ich finden, was mir fehlt?

Aller Apparat des Wissens und Forschens um ihn her, alles Streben, das sich jemals daran knüpfte, erscheint ihm nun in verzogenen Linien, als bloße Veranstaltung den Menschengeist zu verwirren, dem es nicht gegönnt ist, im hellen Tageslicht des Erkennens sich leicht und froh zu fühlen, sondern der verurteilt ist, „in der Dämmrung schwer, mit Lust nach Wahrheit, jämmerlich zu irren.“ „Freilich“ die Instrumente um ihn her mit ihren krausen Kämmen, Walzen, Bügeln und Rädern hat er nicht benutzt, und, sehr charakteristisch, läßt Goethe hier seinen Faust eine Ansicht von den Experimentalwissenschaften aussprechen, die er selbst höchlichst verpönte:

Geheimnißvoll am lichten Tag,
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie Deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst Du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.

Das klingt ganz wie das viel citierte Hallersche Wort „Ins Innre der Natur dringt kein erschaffener Geist. Zu glücklich, wann sie noch die äußre Schale weist,“ das Goethe im Jahre 1820 so derb abfertigt:

„Ins Innere der Natur —“
O Du Philister! —
„Dringt kein erschaffner Geist.“
Mich und Geschwister
Mögt Ihr an solches Wort
Nur nicht erinnern!
Wir denken: Ort für Ort
Sind wir im Innern.

„Glückselig, wem sie nur
Die äußre Schale weist!“
Das hör' ich sechzig Jahre wiederholen,
Ich fluche drauf, aber verstohlen,
Sage mir tausend, tausend Male:
Alles giebt sie reichlich und gern;
Natur hat weder Kern
Noch Schale,
Alles ist sie mit einem Male;
Dich prüfe Du nur allermeist,
Ob Du Kern oder Schale seist!

Nicht ohne Absicht mag Goethe jenes an Haller gemahnende Wort seinem Faust in den Mund gelegt haben, denn, „freilich“, eine Naturwissenschaft nach seinem Sinne konnte erst die Frucht mit Faust'schem Geiste erkämpfter Siege sein.

Dem Dichter dient aber der mißmütige Blick, den Faust auf das alte Geräte wirft, das er nicht gebraucht, auf die von der trüben Lampe angerauchte alte Rolle, die wohl einen Text dazu enthielt, und die er nie aufgeschlagen, noch zu einem weiteren Zwecke. Was nützt mir jener ererbte Besitz, so läßt er den Faust fortfahren, der mich nur belastet und den ich besser verpraßt hätte:

Was Du ererbt von Deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.
Was man nicht nützt, ist eine schwere Last;

aber diese allgemeine Reflexion, daß nur der zum Schaffen anregende Trieb uns die Dinge wahrhaft zu eigen macht, hat eine höchst aktuelle Wendung im Gefolge:

Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen.

Denn so bleibt nun sein Blick an einer Stelle magnetisch gefesselt, wo unter all dem ihm so fremden Geräte ein Fläschchen sich ihm darbietet, das allerdings der Augenblick zum höchsten Dienste ihm nutzbar macht.

In großem Sinne faßt er den Entschluß zu sterben, durch frei gewollte That „die Pforten aufzureißen, vor denen jeder gern vorüberschleicht“, und von denen ihn keine Höllenfurcht zurückschreckt. Es ist die idealistisch ungemessene Forderung seiner Phantasie, die ihm im Jenseits „neue Sphären reiner Thätigkeit“ vorspiegelt und ihn lieber die Möglichkeit völliger Vernichtung erwählen läßt, als daß er sich den unvermeidlichen Beschränkungen unterwürfe, die bei dem Versuche mit dem handelnden Leben ihn erwarten. Es ist dieser selbe phantastische Wahn, dem das hohe Gut des Lebens als ein bloßes Hemmniß edlerer Existenz erscheint und der ihn bei dem Entschluß zu dem verhängnißvollen Schritt mit Beruhigung, ja mit erhabener Entzückung durchströmt. Diese Verirrung ist die Consequenz der zur Verzweiflung gesteigerten Resignation, die notwendig aus dem ungeduldigen Verlangen entspringen muß, die Träume der Phantasie auf der Stelle in vollkommener Weise verwirklicht zu sehen.

Stärker aber als dieser Wahn, der sich in die Form des höchsten Vernunftschlusses kleidet, ist ein in tiefster Seele des zur Selbstvernichtung Entschlossenen dennoch lebendiges Gefühl, das zwar unbewußt, aber desto mächtiger jenen „dunkeln Drang des guten Menschen“ vertritt, auf den der Herr im Prolog sein Vertrauen setzte. Es hält ihn am Leben. Und nur im Leben und durch das Leben giebt es ja eine Realisation des Erkenntniß- und Schaffensdranges, wenn auch nur unter Irrtümern, die so lange immer sich wiederholen, als es dauert; nicht also für Faust ohne die Begleitung des Mephistopheles! Der glühendste Wunsch Fausts, den Erdgeist nun dennoch zu zwingen, daß er sich ihm offenbare und ihn zum Mitarbeiter annehme, er wird sich ihm nimmermehr erfüllen können ohne die doppelte Beschränkung von innen her durch sein eigenes Irren und von außen her

durch alle jene Hindernisse, die er so wohl vorauserkennt, das heißt also nach dem Symbol des Gedichtes, nicht ohne Mephistopheles. Nur freilich, daß die Gefährlichkeit des unheilvollen Begleiters ungeheuer gesteigert wird, wenn Faust die Lebensprobe im Ungestüm der verbitterten Verzweiflung am Gelingen unternimmt, statt wie sein Dichter in fester, klarer Selbstbeschränkung in der frohen Gewißheit höchsten Gewinnes.

Was es aber ist, das Faust am Leben hält, kann Mephistopheles unmöglich verstehen, weil es für ihn garnicht vorhanden ist, sondern seinem Hohne nur als die Gewohnheit erscheint, „gelegentlich sich etwas vorzulügen"; er sieht offenbar darin lediglich den platten, naturalistischen Hang zum Leben, das für ihn die Lust am materiellen Genießen bedeutet. So kann er später von seinem Standpunkte aus mit vollem Rechte sagen:

Vom Kribskrabs der Imagination
Hab' ich Dich doch auf Zeiten lang' kurirt;
Und wär' ich nicht, so wärst Du schon
Von diesem Erdball abspaziert.

Denn daran läßt sich nicht zweifeln, hätte Faust sich nicht von Mephistopheles ins Leben einführen lassen — mit anderen Worten, den Schritt ins Leben, den er nicht anders als leidenschaftlich und hoffnungslos thun kann, überhaupt nicht gethan —, so wäre er in seiner Klause früher oder später doch zu der erlösenden Phiole zurückgekehrt. Vor solcher Wiederkehr des Selbstmordgedankens rettet ihn allein die Erfahrung des Leidens und Irrens, des Handelns und Schaffens im bewegten Leben, die Erfahrung, die durch läuternde Prüfung sein gereinigtes Streben endlich zur Erlösung vom Uebel führt.

Als Faust die Schale an den Mund setzt, um den letzten Trunk mit festlich hohem Gruß dem Morgen zuzu-

bringen, da erschallen die Glocken des Osterfestes und der Gesang der Engel ertönt:

Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwanden

Und weiter:

Christ ist erstanden!
Selig der Liebende,
Der die betrübende,
Heilsam' und übende
Prüfung bestanden.

Durch den strömenden Erguß tiefster Rührung, mit dem die dunkle Macht des religiösen Gefühls die starre Verzweiflung aus Fausts Seele hinwegschmilzt, ist der Beginn des ganzen Gedichtes enge an den Schluß seines zweiten Teiles geknüpft, der, schon früh entworfen, lange vor allem übrigen im zweiten Teile vollendet wurde.

Im religiösen Gefühl ist jener dunkle Drang zum Höchsten, das unentbehrliche Gegengewicht gegen das Mephistophelische, immer vorhanden; es wirkt am stärksten wie in der Urzeit und im Mittelalter der Völker, so in der Kindheit und Jugendzeit des einzelnen Menschen. Wenn Verstand und Vernunft irre gehen, schwärmen, versagen, bleibt es dennoch mächtig, auch in der bloßen Form der pietätvollen Erinnerung. Faust hört die „Botschaft," das den trostbedürftigen „weichen" Menschen so „Holdes" verkündende Evangelium ohne Glauben, dessen liebstes Kind, das Wunder, hat für ihn keine Geltung:

Und doch an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,
Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben.

Für die Kindheit sind die Gefühle nicht geschieden, sie verstärken sich durch ihre unauflösliche Vermischung, und so ist ihr das Gefühl des Heiligen, Göttlichen gewissermaßen die ihren ganzen Inhalt durchdringende Umhüllung für alles, was die Kindesseele Liebes, Teures, Großes, Schönes, Freudiges nur kennt. In wunderbarer Schönheit ist das in den folgenden Versen ausgesprochen:

Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuß
Auf mich herab in ernster Sabbathstille;
Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuß;
Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich, durch Wald und Wiesen hinzugehn,
Und unter tausend heißen Thränen
Fühlt' ich mir eine Welt entstehn.
Dies Lied verkündete der Jugend muntre Spiele,
Der Frühlingsfeier freies Glück:
Erinnrung hält mich nun mit kindlichem Gefühle
Vom letzten, ernsten Schritt zurück.
O, tönet fort, Ihr süßen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!

Aber auf dem höchsten Gipfel aller Thätigkeit, der echten Meisterschaft im Wissen, in der Kunst und weiser Lebensführung stellt jene Verschmelzung der geläuterten Gefühle sich wieder her; doch ist der Weg dahin weit und schwer: als die Resultate aller im Leben gewonnenen und bewährten Erfahrung müssen die Ideen im Handeln und Schaffen die Herrschaft führen und, alle Gefühle durchdringend, sie zu einer Einheit verbinden, die, gleichsam Wärme und Licht ausstrahlend, alles in der erscheinenden Welt, selbst das kleinste und Unscheinbarste verklärt dadurch, daß sie es mit dem Höchsten in Beziehung setzt, das sie im Glauben, Hoffen und in der Liebe umfaßt: das Ewig-Weibliche, das uns hinanzieht!

Auf solchen Weg zur Verklärung weisen die Schlußgesänge hin, wenn die Jünger den Verklärten preisen:

Hat der Begrabene
Schon sich nach oben,
Lebend Erhabene,
Herrlich erhoben;
Ist er in Werdelust
Schaffender Freude nah;
Ach, an der Erde Brust
Sind wir zum Leide da.
Ließ er die Seinen
Schmachtend uns hier zurück;
Ach, wir beweinen,
Meister, Dein Glück!

und wenn der Chor der Engel zur freudigen Nachfolge mahnt:

Christ ist erstanden
Aus der Verwesung Schooß!
Reißet von Banden
Freudig Euch los!
Thätig ihn Preisenden,
Liebe Beweisenden,
Brüderlich Speisenden,
Predigend Reisenden,
Wonne Verheißenden,
Euch ist der Meister nah,
Euch ist er da!

Wie in einer Ouverture die Anfangs und Endmotive des ganzen Stückes sich zu einer Einheit zusammenfügen, so ist in dieser herrlichen Einleitungsscene zum Faust die ausgespannte Weite der ganzen Conception gleichsam mit einem Blicke zu umfassen.

IX.

Der Osterspaziergang und die erste Scene im „Studierzimmer“.

Die gesamte Anlage und Durchführung des Faustplanes zeigt sich als durch das von Goethe in die Sage eingeführte Symbol des Erdgeistes Scene für Scene auf das folgerichtigste bestimmt. Die Dichtung spricht wie durchweg so namentlich in den Scenen des Osterspazierganges und der Einführung des Mephistopheles mit vernehmlicher Stimme für sich, so daß wir die grade in diesen Partien nur spärlich vorliegenden äußeren Zeugnisse wohl entbehren können.

Wenn der erste Monolog in der Zurückweisung Fausts durch den Erdgeist gipfelte, wenn dann durch das Gespräch mit Wagner die Extase zwar unterbrochen und zeitweilig beschwichtigt wurde, so fiel dem so viel später ausgearbeiteten zweiten Monolog die Aufgabe zu, auf dem Wege scheinbar ruhiger Reflexion den leidenschaftlich Grübelnden zu demselben Höhepunkt der Verzweiflung zurückzuführen, da er sich zugleich unaufhaltsam zu einem thätigen Leben gedrängt und doch dazu unfähig fühlt. Damit ist der Entschluß zum Selbstmord gegeben, ein Motiv, das, wie schon erwähnt, dem Goethe des Urfausts so nahe lag, daß die Annahme mehr als wahrscheinlich ist, es sei ihm seine Stelle schon im frühesten Entwurf bestimmt gewesen. Darauf mußte dann notwendig die Errettung durch irgend einen von außen wirkenden Impuls

folgen: wenn nun die Scene „Vor dem Thore“ alle Anzeichen frühester Entstehung, und zwar der Frankfurter Zeit, aufweist, wenn sie uns den Faust im Gewühl der Spaziergänger am Frühlingsfest des Ostertages zeigt, so liegt der Rückschluß nahe, daß auch der engere Zusammenhang durch die Verwendung des Ostermorgens im zweiten Monolog „von vorneherein“ in Aussicht genommen war. Zu stärkerer Verzahnung der Scenen wurden nun in dem vollendeten Stück am Schlusse des ersten Monologs dem Worte Fausts: „Ich bitt' Euch, Freund, es ist tief in der Nacht; wir müssens diesmal unterbrechen“ in der Erwiderung Wagners die Verse hinzugefügt: „Doch morgen, als am ersten Ostertage, erlaubt mir ein' und andre Frage!“ also der Hinweis auf die Scene des Osterspaziergangs.

Mit zwingender Gewalt weist die Logik des Fortschreitens der Handlung auch dieser Scene ihre Aufgabe zu, die in dem Plane des Ganzen, auch in dessen erstem Entwurf, nicht fortzudenken ist.

Eigens zu dem Zwecke, und allein dazu, ist die Beschwörung des Erdgeistes erfunden, um Fausts Seelenverfassung deutlich erkennbar zu machen, die das ganz Eigentümliche und Neue an sich hat, daß sein brennender Erkenntnisdurst auf keine andere Weise befriedigt werden kann als durch seinen noch heißeren Lebens- und Thatendrang, dem aber plan- und hoffnungsvoll sich hingeben zu können er verzweifelt. Der Fortschritt der Handlung kann nun kein andrer sein, als daß er sich dennoch hinreißen läßt, ihm zu folgen, aber planlos und leidenschaftlich resigniert, auf solche Weise allen Gefahren des Irrtums und der Verführung preisgegeben. Jede Berührung mit dem frischen, bunten Leben muß die mühsam beschwichtigte Leidenschaft, ihm alles

abzugewinnen, was es nur bieten kann, neu erwecken: die Spaziergangsscene führt diese Berührung vor, mit ihr den heftigsten Ausbruch jener Leidenschaft und sogleich auch die daran sich heftenden, verhängnisvollen Folgen. Es lag im ältesten Plane, für die in diesen Folgen sich einstellende, dämonisch zu Irrtum und Verschuldung hinführende Kraft die symbolische Figur des Mephistopheles auftreten zu lassen. Da die Lösung dieser schwersten dichterischen Aufgabe einer späteren Zeit aufbehalten werden mußte, konnte aber im Fragment von 1790 die Mitteilung auch dessen, was damals vom Osterspaziergang vielleicht schon ganz fertig vorlag, nicht erfolgen, weil sie ohne Consequenz geblieben wäre.

Die Eröffnung der Scene mit der von Leben sprudelnden Darstellung des

Aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern,
Aus Handwerks- und Gewerbesbanden,
Aus dem Druck von Giebeln und Dächern,
Aus der Straßen quetschender Enge,
Aus der Kirchen ehrwürdiger Nacht

durch das „hohle, finster Stadtthor“ zum Lichte des Frühlings sich hervordrängenden bunten Volksgewimmels gehört zu dem Besten, was Goethe je gelungen ist, und trägt in jedem Worte den Stempel seiner kraftvollsten Jugendzeit; nur daß es, wie natürlich, ähnlich wie der Urfaust und die erste Bearbeitung des Werther, von dem allzu Jugendlichen der Form durch das strenger urteilende Schönheitsgefühl des greisen Dichters gereinigt ist. Das Lokal ist, wie Kundige versichern, die nächste Umgebung Frankfurts. Noch auf ein Anzeichen frühester Entstehung dürfte hinzuweisen sein: das Lied, „der Schäfer putzte sich zum Tanz“, das die Bauern „unter der Linde“ singen, wird von Goethe im zweiten Buche

von „Wilhelm Meister“ nach dieser Anfangszeile erwähnt, zwar ohne daß es mitgeteilt würde, doch so daß der Inhalt des Liedes zur Charakteristik der Sängerin allerdings von Bedeutung ist. Für die Freunde des Dichters, die das Lied kannten, hatte das Citat also seine gute Bedeutung; wissen wir nun, daß das zweite Buch der Lehrjahre um 1782 entstand, so ergiebt sich für das Lied und wahrscheinlich also auch für die Umgebung, in der allein es mitgeteilt ist, daß sie der frühesten Periode der Faustdichtung angehören.

Mit dichterischer Kraft schildert Faust die Fülle der erquickenden Eindrücke rings um ihn her; wieder leiht ihm Goethe die eigenen Züge: die köstliche Gabe innigen Naturgefühls und der Meisterschaft es plastisch und lebendig erweckend darzustellen, dazu „die Liebe zu der Klasse von Menschen, die man die niedere nennt! die aber gewiß für Gott die Höchste ist,“ wie Goethe einmal (4. Dezember 1779) an Frau von Stein schreibt. Faust erscheint auch hier weit mehr poetisch phantasievoll und praktisch gemütvoll angelegt als weltfremder Gelehrsamkeit oder grübelnder Spekulation hingegeben; recht eigentlich darum tritt ihm in Wagner der Gegensatz zur Seite, der, vom Abstrakten eingeschränkt, in der lärmenden Lustbarkeit, dem derben Frohsinn des Volkes nur die Roheit erblickt, die ihm auf die Nerven fällt. Er „würde nicht allein sich hier verlieren,“ während Faust sich angeweht fühlt von dem frischen Odem der Menschheit, die hier zufrieden sich ihres Daseins freut. Ja, wir sehen ihn sogleich von der verehrenden Volksmenge umdrängt, die ihm noch immer den Dank bewahrt für die selbstvergessene Aufopferung, mit der er als junger Mann während der Pest ihr Hülfe zu bringen bestrebt war. So hat der Drang im Leben zu wirken und zu schaffen sich doch schon früher in ihm geregt; nur freilich, daß er weit entfernt ist von der Genügsamkeit Wag-

ners, „die Kunst, die man ihm übertrug, gewissenhaft und pünktlich auszuüben." Der Dichter benutzt die willkommene Gelegenheit, die sich ihm hier bietet, um durch reichliches Detail die mittelalterliche Lokalfärbung zu verstärken, womit er nach der Sage seinen Helden eingeführt hat. Wir hören von seinem Vater, der im ehrlichen Glauben zwar, aber in „dunkler" Existenz und mit noch dunklerem Wissenshorizonte durch alchymistische Recepte die Seuche bekämpfte, nach dem Glauben, daß in Mineralien und Metallen wie in der organischen Natur überall die Geister des Lebens verbreitet seien, die es gälte, durch Destillation und Mischung zu einem allheilenden Elixir zu vereinen: „hier war die Arzenei, die Patienten starben, und Niemand fragte, wer genas". Schon damals ein ungläubiger Adept, hatte er doch „an Hoffnung reich mit Beten und Fasten, mit Thränen, Seufzen, Händeringen sich gequält das Ende jener Pest vom Herrn des Himmels zu erzwingen." Jetzt hat auch solcher kindlich-religiöse Glaube ihn längst verlassen; jene bedenkliche Praxis aber, die einen Wagner im Gewissen nicht beschwert, erscheint ihm nun als freches Morden, schlimmer als die Pest. So führt eben alles und jedes, was ihn nur von außen berührt, ihn auf den Pessimismus erbittertster Resignation zurück; den lauten Beifall selbst der Menge fühlt er als Hohn, und tiefer nur durchdringt ihn das Bewußtsein der Nichtigkeit seines Wissens und seiner gesamten Existenz, die ihn in diese Nichtigkeiten bannt:

O glücklich, wer noch hoffen kann,
Aus diesem Meer des Irrthums aufzutauchen!
Was man nicht weiß, das eben brauchte man,
Und was man weiß, kann man nicht brauchen.

Und wieder überkommt ihn mit dem Gefühl der gehemmten Thatkraft die glühende Sehnsucht nach Erquickung

der gemarterten Seele durch den freien, vollen Genuß der ewig jungen Schönheit und immer neu erfrischten Kraftfülle der Natur. Nach ungeduldigem, grenzenlosem, unbestimmbarem Hinaus- und Fortstreben, nach ruheloser, immer wacher Bethätigung verlangen die so lange zum Schweigen gezwungenen Gemütskräfte. Wer wollte für den hinreißenden Ausdruck, den Goethe für dies ungestüme Sehnen hier gefunden hat, die Zeit der Entstehung bestimmen? Es ist ganz die Sprache der genialsten Jugendperiode des Dichters, aber die Uebereinstimmung ist eine so wörtlich genaue, daß ebensowohl angenommen werden kann, die Stelle sei aus diesen Jugendreminiscenzen componiert.

Es wäre auch das letztere für die Intentionen der ganzen Dichtung in hohem Grade charakteristisch; wenn man sich also vorzustellen hätte, daß Goethe, um die Stimmung seines Faust in dieser Krisis zu kennzeichnen, so planvoll auf die stürmischsten Ergüsse seines eigenen Jugendfühlens zurückgegriffen hätte: auf den Werther und die „Briefe aus der Schweiz“. Was wir hier gleich zu Anfang, im vierten Briefe finden, liest sich wie die Prosaskizze zu unserer Stelle:

„Wir fühlen auch die Ahnung körperlicher Anlagen, auf deren Entwickelung wir in diesem Leben Verzicht thun müssen; so ist es ganz gewiß mit dem Fliegen. So wie mich sonst die Wolken schon reizten, mit ihnen fort in fremde Länder zu ziehen, wenn sie hoch über meinem Haupte wegzogen, so steh' ich jetzt oft in Gefahr, daß sie mich von einer Felsenspitze mitnehmen, wenn sie an mir vorbeiziehen. Welche Begierde fühl' ich, mich in den unendlichen Luftraum zu stürzen, über den schauerlichen Abgründen zu schweben und mich auf einen unzugänglichen Felsen niederzulassen! Mit welchem Verlangen hol' ich tiefer und tiefer Athem, wenn der Adler in dunkler, blauer Tiefe unter mir über

Felsen und Wäldern schwebt und in Gesellschaft eines Weibchens um den Gipfel, dem er seinen Horst und seine Jungen anvertraut hat, große Kreise in sanfter Eintracht zieht!"

Und in „Werthers Leiden" enthält der Brief vom 18. August nicht nur eine Stelle, die hier fast wörtlich wieder anklingt, er ist in dem Rückblicke Werthers auf sein früheres Naturgefühl wie ein Commentar zu Fausts schwärmendem Erguß zu betrachten:

„Wenn ich sonst vom Felsen über den Fluß bis zu jenen Hügeln das fruchtbare Thal überschaute und Alles um mich her keimen und quellen sah, wenn ich jene Berge, vom Fuße bis auf zum Gipfel mit hohen, dichten Bäumen bekleidet, jene Thäler in ihren mannigfaltigen Krümmungen von den lieblichsten Wäldern beschattet sah, und der sanfte Fluß zwischen den lispelnden Rohren dahingleitete und die lieben Wolken abspiegelte, die der sanfte Abendwind am Himmel herüber wiegte, wenn ich dann die Vögel um mich den Wald beleben hörte, und die Millionen Mückenschwärme im letzten Strahl der Sonne muthig tanzten, und ihr letzter zuckender Blick den summenden Käfer aus seinem Grase befreite, und das Schwirren und Weben um mich her mich auf den Boden aufmerksam machte, und das Moos, das meinem harten Felsen seine Nahrung abzwingt, und das Geniste, das den dürren Sandhügel hinunter wächst, mir das innere, glühende, heilige Leben der Natur eröffnete: wie faßte ich das Alles in mein warmes Herz, fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert, und die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt bewegten sich allbelebend in meiner Seele. Ungeheure Berge umgaben mich, Abgründe lagen vor mir, und Wetterbäche stürzten herunter, die Flüsse strömten unter mir, und Wald und Gebirg erklang; und ich sah sie wirken und schaffen in einander in den Tiefen der Erde, alle die unergründlichen

Kräfte und nun über der Erde u. s. w. u. s. w. — Vom unzugänglichen Gebirge über die Einöde, die kein Fuß betrat, bis ans Ende des unbekannten Ozeans weht der Geist des Ewigschaffenden und freut sich jedes Staubes, der ihn vernimmt und lebt. — Ach, damals, wie oft habe ich mich mit Fittigen eines Kranichs, der über mich hinflog, zu dem Ufer des ungemessenen Meeres gesehnt, aus dem schäumenden Becher des Unendlichen jene schwellende Lebenswonne zu trinken und nur einen Augenblick in der eingeschränkten Kraft meines Busens einen Tropfen der Seligkeit des Wesens zu fühlen, das Alles in sich und durch sich hervorbringt?

Es ist derselbe „Trieb, der hinauf und vorwärts dringt", der in dem begeisterten Anschauen der Natur sich hier wie dort schwärmerisch ausspricht, gleichviel ob wir im Faust hier ein Bekenntnis aus derselben Zeit erblicken, oder eines, das der Ausdrucksweise jener Zeit mit Sorgfalt nachgebildet wurde. Auch in dem Lied „An die Entfernte" erinnert eine Strophe, freilich in andrer Verwertung doch im Ausdruck wörtlich an unsre Stelle:

So wie des Wandrers Blick am Morgen
Vergebens in die Lüfte dringt,
Wenn, in dem blauen Raum verborgen,
Hoch über ihm die Lerche singt:

So dringet ängstlich hin und wieder
Durch Feld und Busch und Wald mein Blick;
Dich rufen alle meine Lieder;
O komm, Geliebte, mir zurück!

Und hier:

Doch ist es Jedem eingeboren,
Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns, im blauen Raum verloren,
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt,

Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimath strebt.

Der ganze leidenschaftliche Stimmungserguß aber ist der Höhepunkt der Spaziergangsscene und gradezu als der Zweck zu betrachten, dem sie dient, und aus dem ihr für den Fortgang der Handlung entscheidendes Ergebniß sich entwickelt. Wieder dient der Widerspruch Wagners zur Steigerung von Fausts erregter Stimmung.

Wagner, der „trockne Schwärmer", wie er im Urfaust heißt, ist keineswegs ohne Phantasie, und der zweite Teil giebt davon bedeutsames Zeugnis, aber sie ist auf den Kreis des gelehrten „Metiers" eingeschränkt; „an Wald und Feldern sieht er leicht sich satt", seine Freuden blühen ihm in der Bücherwelt und erreichen ihr Maximum im Studium eines ehrwürdigen Codex: „da werden Winternächte hold und schön, ein selig Leben wärmet alle Glieder", ja himmlische Entzückung vermag er da zu fühlen.

Fern liegt es einem Geist wie Faust solche Naturen in ihrem stillen Genügen zu stören; aber gewaltsam bricht doch seine höhere Natur hervor!

Du bist Dir nur des einen Triebs bewußt;
O, lerne nie den andern kennen;
Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen:
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andere hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

In leidenschaftlich schmerzlichem Zwiespalt ist seine Seele, aber beide Richtungen der streitenden Kräfte führen ihn weitab von den Regionen, in denen ein Wagner sich be-

friedigt fühlt. Was ihn quält, ihn bis zur Verzweiflung treibt, ist, daß sie, die sich wechselseitig bedingen, ihren Ausgleich nicht finden können; und nur das Leben ist es, das ihm dazu helfen kann. Zu dem Höchsten, was die größten Geister, die „hohen Ahnen", je gedacht haben, zieht ihn der forschende Geist der Spekulation, und doch ist ihm der Begriff tot, der Gedanke arm und kann sich zum sichern, seligen Genügen der Idee nimmer erheben, so lange ihm die lebendige Fülle der Erfahrung mangelt; und sie kann nur die Welt, das Leben, nur der „Erdgeist" kann sie ihm geben, zu dem alle instinktiven Kräfte der Phantasie, der Empfindung, der Leidenschaft mit Macht ihn hinziehen: denn nur aus der Vereinigung aller Kräfte, aus der Totalität des Geistes kann die neue Welt erstehen, die, noch ungeboren, doch mit ihrem, im goldenen Schimmer strahlenden, Licht sein heißes Streben in die Weite lockt.

In solcher trunkenen Entrücktheit spricht er nun, und zwar diesmal unbewußt, die zweite Beschwörung aus; und dieses Mal hat sie, ebenso zunächst ihm unbewußt, ihre volle Wirkung. Ohne Bild gesprochen: der Entschluß, ein ganz verändertes, neues Leben zu beginnen, den zu fassen im zweiten Monolog seine abwägende Ueberlegung verzagte, bereitet sich, er mag nun wollen oder nicht, durch blindes, leidenschaftliches Vorwärtstreiben über ihn eine widerstandslose Macht zu gewinnen.

Und hier setzt nun die früher schon beleuchtete, virtuose Kunst des Dichters ein, den solchem Beginnen notwendig innewohnenden verderblichen Elementen Gestalt zu geben, sie zu verkörpern in einer durch die gesamte, die Lebensprobe und das immer höher gerichtete Streben Fausts darstellende Dichtung fortwirkenden Figur, die, diesem Streben unaufhörlich

Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimath strebt.

Der ganze leidenschaftliche Stimmungserguß aber ist der Höhepunkt der Spaziergangsscene und gradezu als der Zweck zu betrachten, dem sie dient, und aus dem ihr für den Fortgang der Handlung entscheidendes Ergebniß sich entwickelt. Wieder dient der Widerspruch Wagners zur Steigerung von Fausts erregter Stimmung.

Wagner, der „trockne Schwärmer", wie er im Urfaust heißt, ist keineswegs ohne Phantasie, und der zweite Teil giebt davon bedeutsames Zeugnis, aber sie ist auf den Kreis des gelehrten „Metiers" eingeschränkt; „an Wald und Feldern sieht er leicht sich satt", seine Freuden blühen ihm in der Bücherwelt und erreichen ihr Maximum im Studium eines ehrwürdigen Codex: „da werden Winternächte hold und schön, ein selig Leben wärmet alle Glieder", ja himmlische Entzückung vermag er da zu fühlen.

Fern liegt es einem Geist wie Faust solche Naturen in ihrem stillen Genügen zu stören; aber gewaltsam bricht doch seine höhere Natur hervor!

Du bist Dir nur des *einen* Triebs bewußt;
O, lerne nie den andern kennen;
Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen:
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andere hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

In leidenschaftlich schmerzlichem Zwiespalt ist seine Seele, aber *beide* Richtungen der streitenden Kräfte führen ihn weitab von den Regionen, in denen ein Wagner sich be-

friedigt fühlt. Was ihn quält, ihn bis zur Verzweiflung treibt, ist, daß sie, die sich wechselseitig bedingen, ihren Ausgleich nicht finden können; und nur das Leben ist es, das ihm dazu helfen kann. Zu dem Höchsten, was die größten Geister, die „hohen Ahnen“, je gedacht haben, zieht ihn der forschende Geist der Spekulation, und doch ist ihm der Begriff tot, der Gedanke arm und kann sich zum sichern, seligen Genügen der Idee nimmer erheben, so lange ihm die lebendige Fülle der Erfahrung mangelt; und sie kann nur die Welt, das Leben, nur der „Erdgeist“ kann sie ihm geben, zu dem alle instinktiven Kräfte der Phantasie, der Empfindung, der Leidenschaft mit Macht ihn hinziehen: denn nur aus der Vereinigung aller Kräfte, aus der Totalität des Geistes kann die neue Welt erstehen, die, noch ungeboren, doch mit ihrem, im goldenen Schimmer strahlenden, Licht sein heißes Streben in die Weite lockt.

In solcher trunkenen Entrücktheit spricht er nun, und zwar diesmal unbewußt, die zweite Beschwörung aus; und dieses Mal hat sie, ebenso zunächst ihm unbewußt, ihre volle Wirkung. Ohne Bild gesprochen: der Entschluß, ein ganz verändertes, neues Leben zu beginnen, den zu fassen im zweiten Monolog seine abwägende Ueberlegung verzagte, bereitet sich, er mag nun wollen oder nicht, durch blindes, leidenschaftliches Vorwärtstreiben über ihn eine widerstandslose Macht zu gewinnen.

Und hier setzt nun die früher schon beleuchtete, virtuose Kunst des Dichters ein, den solchem Beginnen notwendig innewohnenden verderblichen Elementen Gestalt zu geben, sie zu verkörpern in einer durch die gesamte, die Lebensprobe und das immer höher gerichtete Streben Fausts darstellende Dichtung fortwirkenden Figur, die, diesem Streben unaufhörlich

beigesellt, mit ihm auch fortwährend veränderte Züge annehmen muß.

Wieder also muß sich der Dichter des Costüms der mittelalterlichen Sage bedienen. Er thut es aber mit der schärfsten und feinsten Folgerichtigkeit. Nicht mehr beschwört in himmelstürmendem Enthusiasmus Faust den Erdgeist, der ihn abwies, sondern in heißem Leidenschaftsdrange ruft er die dämonischen Geister an, „die zwischen Erd und Himmel weben", daß sie auf einem Zaubermantel ihn forttrügen zu bewegten Scenen „neuen, bunten Lebens." Mit pedantischer Ausführlichkeit weiß Wagner im Stile der kabbalistischen Dogmatik „die wohlbekannte Schaar" der Elementar-Dämonen zu schildern und die Gefahren, die sie, immer auf Schaden sinnend, „von allen Enden her dem Menschen bereiten," wenn sie mit schmeichelnder Lockung ihn berücken. Seine wohlgemeinte Warnung fließt ganz aus der uralten Meinung von dem feindlichen Gegensatz zwischen Geist und Natur, von der Verderblichkeit der Materie; gerade zu ihr aber zieht es Faust hin, und wie er ihre Geister beschwört, herniederzusteigen und ihn fortzuführen, steht er schon in ihrem Banne, und schon umkreist ihn, unerkannt in Hundsgestalt, der gerufene Dämon, wie er „oft" schon schmeichelnd sich an ihn gedrängt — so wenigstens erfahren wir es später aus Fausts eigenem Munde in der Scene „Trüber Tag," — diesmal zum entscheidenden Angriff bereit und seines Erfolges gewiß.

„Siehst Du den schwarzen Hund durch Saat und Stoppel streifen?"

Der Dichter erreicht die volle beabsichtigte Wirkung, indem er aus Fausts eigener dämonisch erregter Phantasie alle die Züge hervorgehen läßt, durch die er den für Wagners Auge ganz gewöhnlichen schwarzen Pudel auch für uns zum unheimlich gespenstigen Dämon gestaltet:

Bemerkst Du, wie in weitem Schneckenkreise
Er um uns her und immer näher jagt
Und irr' ich nicht, so zieht ein Feuerstrudel
Auf seinen Pfaden hinterdrein.

Eine kleine Notiz hierzu kann nicht übergangen werden, weil sie sehr charakteristisch anzeigt, wie selbst solche phantastischen Züge von Goethe nicht ohne Anlehnung an die wirkliche Natur erfunden wurden. In den „Nachträgen zur Farbenlehre" citiert er diese Stelle aus seinem Faust als Beispiel zu der Beobachtung, daß „ein dunkler Gegenstand, sobald er sich entfernt, dem Auge die Nöthigung hinterläßt, dieselbe Form hell zu sehen;" er fügt dem hinzu: „Vorstehendes war schon lange aus dichterischer Ahnung geschrieben, als bei gemäßigtem Licht vor meinem Fenster auf der Straße ein schwarzer Pudel vorbeilief, der einen hellen Lichtschein nach sich zog: das undeutliche, im Auge gebliebene Bild seiner vorübereilenden Gestalt. Solche Erscheinungen sind um desto angenehm-überraschender, als sie gerade, wenn wir unser Auge bewußtlos hingeben, am Lebhaftesten und Schönsten sich anmelden." Genau dem entsprechend hatte er Wagner erwidern lassen:

Ich sehe nichts als einen schwarzen Pudel:
Es mag bei Euch wohl Augentäuschung sein.

Die durch die Glut der Leidenschaft erhitzte Phantasie ist es, die solche Augentäuschungen zu Geistererscheinungen anwachsen läßt:

Mir scheint es, daß er magisch leise Schlingen
Zu künft'gem Band um unsre Füße zieht.

Vor der Hand aber legt das Tier sein gespenstisches Gebahren ab; nach Hundebrauch zuthulich wedelnd gesellt der Pudel sich zu Faust als seinem Herrn; wir finden ihn im „Studierzimmer" wieder.

Der letzte Kampf Fausts mit sich selbst vor dem entscheidenden Entschluß beginnt: aber für den ganzen Inbegriff des Negativen, das bei der Ausführung ihm gefährlich und verderblich sein wird, ist nun das verkörpernde Symbol, wenn noch nicht gegeben, so doch in seinem Grundschema angelegt; die folgende Scene dient dem Zweck, es bis in alle Details auszugestalten. Sie spielt sich ab zwischen Faust und dem dämonischen Pudel, der in schneller Steigerung zu seiner wahren Bedeutung emporschwillt: zwischen dem immer wieder — bald aber vergeblich — sich entgegensetzenden rein idealistischen Zuge Fausts und dem stärker und stärker, endlich überwältigend hervorbrechenden Drange nach den Aufregungen des vollen, bewegten Lebens. Für das Aufsteigen des letzteren schiebt sich unvermerkt die Aktion des sich zum Gespenste wandelnden Tieres ein.

Die Nacht ist hereingebrochen, und nach dem erfrischenden Gange durch Feld und Auen überkommt Faust eine ruhige, friedliche Stimmung; nach allen den heftigen Stürmen der Leidenschaft erwacht „die bessere Seele“ in ihm:

> Entschlafen sind nun wilde Triebe
> Mit jedem ungestümen Thun:
> Es reget sich die Menschenliebe,
> Die Liebe Gottes regt sich nun.

Aber in der Tiefe der Seele bewegen sich unruhig die, nur in leisen Schlummer gewiegten, begehrenden Affekte; der Dichter verlegt sie nach außen, gleichsam als ob sie an dem Tiere hafteten, das nach der vermessenen Beschwörung draußen im freien Felde sich ihm beigesellte:

> Sei ruhig, Pudel! Renne nicht hin und wieder!
> An der Schwelle was schnoperst Du hier?

Und grade bei dem noch einmal redlich gefaßten Vorsatz, sich zu bescheiden, durch die geduldig beharrliche

Forschung reiner Vernunft den innern Zwiespalt zu schlichten, das verlorene Vertrauen auf Gesundung neu zu beleben, verstärken sich jene störenden Stimmen.

> Vernunft fängt wieder an zu sprechen,
> Und Hoffnung wieder an zu blühn;
> Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
> Ach, nach des Lebens Quelle hin.

Wie Hohn klingt es dagegen von unten zu ihm herauf, als ob ein außerhalb stehendes Wesen sich all des ätzenden, pessimistischen Zweifels bemächtigt hätte, der sonst wohl auch in ihm selbst sich auflehnte:

> Knurre nicht Pudel! Zu den heiligen Tönen,
> Die jetzt meine ganze Seel' umfassen
> Will der thierische Laut nicht passen.
> Wir sind gewohnt, daß die Menschen verhöhnen,
> Was sie nicht verstehn,
> Daß sie vor dem Guten und Schönen,
> Das ihnen oft beschwerlich ist, murren;
> Will es der Hund, wie sie, beknurren?

Und schon hört das Gelingen auf; schon vermag er beim besten Willen, die Ruhe der Befriedigung nicht mehr fest zu halten; wenn ihm einen Augenblick die Hoffnung wieder erwachte, aus dem Strome seiner Philosophie sich Erquickung zu trinken, so beginnt er schon wieder, enttäuscht, die Qual des brennenden Durstes zu fühlen. Aber da wird eine andre Quelle der Beruhigung, ja der Beseligung so hoch gepriesen; in ihrer höchsten Ratlosigkeit lernt die Menschheit das Ueberirdische im Glauben an die Offenbarung ergreifen und schätzen. Der „Glaube fehlt" Faust, allein es drängt ihn auch hier, wieder einmal die unbefangene, objektive Prüfung anzustellen; „redlich" die im Grundtext offenbarte Wahrheit auf ihren Gehalt zu untersuchen. Er wählt das tiefsinnigste der Evangelien, das des Johannes,

und er konnte nicht verhängnisvoller wählen, denn gleich bei der ersten Zeile schlägt der innere Kampf in ihm zu heller Lohe auf!

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος· „Im Anfang war das Wort"! Soll „Logos" das bloße „Wort" bedeuten? soll es heißen: „Im Anfang war der Sinn"? und ist es der Sinn, der Alles von Anfang her erschaffen konnte, es ewig wirkend zu erhalten vermag? „Es sollte stehn: Im Anfang war die Kraft!" Das sind ja grade die Gegensätze, die in Fausts eignem Innern sich so heftig bestreiten. Soll er als den Urquell, in dem auch für ihn Erlösung zu schöpfen ist, das „Wort", den „Sinn", Glauben, Vorstellen, spekulatives Erkennen betrachten, oder ist es die „Kraft", das Wirken, Thun, Erleben, wodurch alles ward, und wo allein das Heil zu finden ist:

> Mir hilft der Geist! Auf einmal seh' ich Rath
> Und schreibe getrost: „Im Anfang war die That!"

Damit ist das alte Sehnen nach dem Erdgeiste in voller Kraft wieder erwacht; was er niederschreibt ist keine Uebersetzung des Urtextes, es ist der Ausdruck für die in voller Stärke zurückgekehrte Stimmung des alten Entschlusses, die, er mag beginnen, was er wolle, ihn immer wieder überwältigt. Wie kann es anders sein, als daß der ganze Aufruhr seiner Seele sogleich sich wieder erhebt, und daß der Dämon, der ihn umlauert, nun in greifbarer Gestalt ihm gegenübertritt!

Mit welch unvergleichlicher Kunst ist die Umwandlung in Scene gesetzt! Aber, was nun vorgeht, ist keineswegs nur als dekorative Inscenirung zu betrachten, um die unentbehrliche Figur des Mephistopheles für die Phantasie des Zuschauers zu erschaffen: es steckt voll von Zügen inhaltschwerster Bedeutung.

Noch hält Faust sich für frei und für den Herrn seines Entschlusses mitten im Tumult des inneren Widerstreits; er fühlt instinktiv, womit er im Kampfe liegt, aber er hält in dem Bewußtsein seiner Kraft sich aller Gefährdung überlegen! Das alles wird nun mit höchster Kühnheit symbolisiert:

> Solch einen störenden Gesellen
> Mag ich nicht in der Nähe leiden.

Wohl möchte er ihm die Thüre weisen. Er weiß es nicht, daß diese unheimliche Macht schon stärker ist, als daß er sie abschütteln könnte:

> Aber was muß ich sehen!
> Kann das natürlich geschehen?
> Ist es Schatten? Ist's Wirklichkeit?
> Wie wird mein Pudel lang und breit!
> Er hebt sich mit Gewalt,
> Das ist nicht eines Hundes Gestalt!
> Welch ein Gespenst bracht' ich ins Haus!
> Schon sieht er wie ein Nilpferd aus,
> Mit feurigen Augen, schrecklichem Gebiß.
> O, du bist mir gewiß!
> Für solche halbe Höllenbrut
> Ist Salomonis Schlüssel gut.

Und welche erschütternde Wahrheit nun in dem Gesang der „Geister auf dem Gange"! Es sind die Verbündeten des „Geistes der Verneinung", die tausend schmeichelnden Stimmen der unendlich vielgestaltigen Lockungen des reichen Erdenlebens, der aller Sehnsucht Stillung verheißenden Reize der Welt! Sie sind gewiß, in Fausts lechzender Seele den Wiederhall zu finden, der ihnen und dem, dessen Werk sie unterstützen, die Oberhand verschaffen wird. Wenn Faust ausruft: „O, Du bist mir gewiß!" im Bewußtsein seiner spekulativen Ueberlegenheit, so ertönt ihr Gesang:

Schwebet hin, schwebet wieder,
Auf und nieder,
Und er hat sich losgemacht!

in der sichern Voraussicht, daß das Verhältnis sich schnell umkehren, und der mephistophelische Geist einen guten Teil der Führung bei Fausts Weltfahrt erhalten wird.

Auch die nun folgende Beschwörung Fausts, durch die er das drohende Gespenst bezwingen will, hat ihren tiefen Sinn. Das kühne Unternehmen des Dichters, die Figur des Mephistopheles zu einer dramatischen Person zu erschaffen, sie für den Teufel der alten Sage eintreten zu lassen und sie zugleich ihrem Inhalte, ihrer Bedeutung nach verständlich zu machen als einen integrierenden Teil des Erdenlebens, der jedem unausweichlich darin begegnet, diesem Faust aber als besonders gefährlicher Begleiter sich anheften muß, ist hier auf dem Höhepunkt seiner Durchführung angelangt. Die Beschwörung und die ganze zunächst folgende Scene dient diesem Zweck; sie erklärt das Wesen des neuen Symbols. Vergebens braucht Faust „den Spruch der Viere"; es ist keiner von den Elementargeistern der alten Magie, mit dem es Faust zu thun hat. Sie alle sind nur Symbole der in den Naturkräften schlummernden Gewalten, die, an sich geheimnisvoll und übermächtig, doch durch Menschenwitz bis zu einem gewissen Grade seiner Herrschaft unterworfen werden können, wenn sie auch, tückisch und verräterisch, leicht ihm diese Herrschaft zum Verderben wenden.

„Keines der Viere steckt in dem Thiere". Die hergebrachten Vorstellungen solcher Elementargeister, die höchstens zu allerlei magischen Zauberkünsten verhelfen können, treten nicht in die Kreise des Goetheschen Faust; sogleich richtet sich nun seine Beschwörung gegen den Verderber und Widersacher in Person, den Fürsten der Hölle. Und diesmal wirkt sie;

doch auch ihm, der aus dem mächtig anschwellenden Phantom, das zu Nebel zerfließend den ganzen Raum erfüllt, sich ihm enthüllen soll, fühlt sich Faust überlegen, er kann ihn zwingen, ihm Rede zu stehn. Im Gefühl seiner Unsträflichkeit spottet er des Teufels, den nach seinem Wesen zu ergründen und zu begreifen ihn gelüstet und den er nicht im geringsten fürchtet:

> Lege Dich zu des Meisters Füßen! —
> Erwarte nicht
> Die stärkste von meinen Künsten!

Danach wählt Mephistopheles seine Maske: „indem der Nebel fällt, tritt er wie ein fahrender Scholastikus gekleidet, hinter dem Ofen hervor."

Schon hier aber ist in Wahrheit das Verhältnis umgekehrt: Faust meint die Gefahr, weil er sie **kennt** und **begreift**, verlachen zu können; Mephisto, der sie verkörpert, erhält ihn, geflissentlich schmeichelnd, in dem Glauben, ihm unterthan zu sein, während er sich bereitet, ihn zu beherrschen.

> **Faust**: Das also war des Pudels Kern!
> Ein fahrender Scholast? Der Kasus macht mich lachen.
>
> **Meph.**: Ich salutire den gelehrten Herrn!
> Ihr habt mich weidlich schwitzen machen.

In der mittelalterlichen Sage tritt der Teufel, die alte Kirche travestierend, als Mönch auf; im philosophischen Jahrhundert erscheint er als fahrender Schüler, bereit, in logischem Diskurs sein Wesen mit dem freigeistigen Denker zu erörtern.

> „Wie nennst Du Dich?"

Mit dieser Frage Fausts ist der Dichter an dem gewünschten Ziele. Er hat die lebendig fortschreitende Handlung bis auf den Punkt gebracht, wo er in zwanglosem, auf die natürlichste Art herbeigeführten Gespräch alles entwickeln

kann, was nach seiner Intention das Wesen seines Mephistopheles ausmacht.

„Faust ist ein so seltsames Individuum, daß nur wenige Menschen seine inneren Zustände nachempfinden können", sagt Goethe im Januar 1825 zu Eckermann; „so der Charakter des Mephistopheles ist durch die Ironie und als lebendiges Resultat einer großen Weltbetrachtung wieder etwas sehr Schweres." Ironie ist gleich die erste Erwiderung auf Fausts Frage nach seinem Namen:

Die Frage scheint mir klein
Für einen, der das Wort so sehr verachtet,
Der, weit entfernt von allem Schein,
Nur in der Wesen Tiefe trachtet.

Als ob nicht grade es dem Frager hier darauf ankäme, durch die Bezeichnung das Wesen zu erfahren, aber durch den Spott über Fausts Uebersetzungsstudien, von denen er eben Zeuge war, leitet er den Diskurs unmittelbar auf den Kernpunkt. Die alten hergebrachten Namen, Fliegengott, Verderber, Lügner — Verdeutschungen für Belzebub, Abaddon, Diabolus — werden kurzer Hand bei Seite geschoben; ganz im Sinne von des Herrn Wort im Prolog führt Mephistopheles sich ein als „einen Theil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft." Freilich bekennt er sich zu dieser seiner objektiven Wesensbestimmung von der entgegengesetzten Seite her; der Herr hat ihn mit seinem Wirken von Anbeginn seinem Schöpfungsplane eingeordnet, mit andern Worten: was uns als Uebel erscheint, ist dem gesetzlichen Vollzug der ewigen Naturordnung notwendig immanent. Mephistopheles, als Person, rühmt sich zwar ironisch „das Gute zu schaffen", aber seine eigentliche Meinung ist doch, mit seinem bösen Willen Recht zu behalten, da er in dieser Körperwelt, in die er gestellt ist,

das Gute überhaupt nicht anerkennt. Es verneint es. In der tiefsinnigsten Weise wird hier als das radikale „Böse", als die eigentliche „Sünde" der entschiedene Unglaube an die Existenz des Guten, an den Wert des Bestehenden hingestellt:

> Ich bin der Geist, der stets verneint!
> Und das mit Recht: denn Alles, was entsteht,
> Ist werth, daß es zu Grunde geht;
> Drum besser wär's, daß nichts entstünde.
> So ist denn Alles, was Ihr Sünde,
> Zerstörung, kurz das Böse nennt
> Mein eigentliches Element.

Auch daß er sich „einen Teil jener Kraft" nennt, stimmt genau zu dem Ausspruch des Herrn, der in ihm doch nur den einen von allen Geistern, die verneinen, kennzeichnet; sein Feld ist der gesamte Umkreis des menschlichen Handelns, hier freilich ist er eine Totalität, das absolute Princip der Verneinung in rastloser, überall wirksamer Erscheinung.

Als solches legitimiert er sich durch die Berufung auf seinen außerweltlichen Ursprung:

> Ich bin ein Theil des Theils, der Anfangs Alles war,
> Ein Theil der Finsterniß, die sich das Licht gebar,
> Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht,
> Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht.

Die Stelle, und ebenso der daran sich knüpfende Dialog, bietet durch die geniale Vermischung von Symbolik und Ironie für die Auffassung Schwierigkeiten dar; leicht könnte sie dahin mißverstanden werden, daß nun doch der Dichter zu einer Art von dualistischer Anschauung sich zurückwendete. Nichts läge ihm ferner: Die Stelle bestätigt vielmehr das strikte Gegenteil auf das kräftigste.

In den „Tages- und Jahresheften“ schreibt Goethe im Jahre 1798, also in der Zeit, als er an dieser Partie des Faust arbeitete:

„In der Naturwissenschaft fand ich Manches zu denken, zu beschauen und zu thun. Schellings Weltseele beschäftigte unser höchstes Geistesvermögen. Wir sahen sie nun in der ewigen Metamorphose der Außenwelt abermals verkörpert“. Damals entstand wohl auch schon das wunderbare Gedicht „Weltseele“, von dem er 1826 an Zelter schreibt, „daß es seine guten dreißig Jahre alt sei und sich aus der Zeit herschreibe, wo ein reicher, jugendlicher Muth sich noch mit dem Universum identificirte, es auszufüllen, ja es in seinen Theilen wieder hervorzubringen glaubte.“ Das „enthusiastische“ Lied stellt dar, wie die begeisterten Seelen sich ins All ausbreitend, der Weltseele sich vereinen; als gewaltige Kometen durchschneiden sie die Labyrinthe der Sonnen und Planeten, den ungeformten Stoff ergreifen sie und mitschaffend gestalten sie den kosmischen Urnebel zu neuen Welten, in deren quellendem Leben sie als in der höchsten, letzten Hervorbringung in den beglückten und beglückenden Menschenseelen, in ihrem seligen Wechselverkehr sich selber wiederfinden:

Vertheilet Euch nach allen Regionen
Von diesem heil'gen Schmaus!
Begeistert reißt Euch durch die nächsten Zonen
Ins All und füllt es aus!

Schon schwebet Ihr in ungemeßnen Fernen
Den sel'gen Göttertraum
Und leuchtet neu, gesellig, unter Sternen
Im lichtbesäten Raum.

Dann treibt Ihr Euch, gewaltige Kometen,
Ins Weit' und Weit'r hinan;
Das Labyrinth der Sonnen und Planeten
Durchschneidet Eure Bahn.

Ihr greifet rasch nach ungeformten Erden
Und wirket schöpfrisch jung,
Daß sie belebt und stets belebter werden
Im abgemessnen Schwung.

Und kreisend führ Ihr in bewegten Lüften
Den wandelbaren Flor
Und schreibt dem Stein in allen seinen Grüften
Die festen Formen vor.

Nun Alles sich mit göttlichem Erkühnen
Zu übertreffen strebt;
Das Wasser will, das unfruchtbare, grünen,
Und jedes Stäubchen lebt.

Und so verdrängt mit liebevollem Streiten
Der feuchten Qualme Nacht!
Nun glühen schon des Paradieses Weiten
In überbunter Pracht.

Wie regt sich bald, ein holdes Licht zu schauen,
Gestaltenreiche Schaar,
Und Ihr erstaunt auf den beglückten Auen
Nun als das erste Paar;

Und bald verlischt ein unbegrenztes Streben
Im sel'gen Wechselblick.
Und so empfangt mit Dank das schönste Leben
Vom All ins All zurück!

Diese selbe Vorstellung von der Erhaltung der schaffenden Kraft, die als Weltseele das All durchdringt, von der ewigen Neubildung aus der ewigen Umbildung, wobei für den Begriff der Zerstörung, der Vernichtung, ja des Aufhörens kein Raum bleibt, vernehmen wir nun hier, wenn auch in negativer Fassung statt jener seherischen Verkündigung, aus Mephistopheles Munde:

Was sich dem Nichts entgegenstellt,
Das Etwas, diese plumpe Welt,
So viel als ich schon unternommen,
Ich wußte nicht ihr beizukommen,

Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand;
Geruhig bleibt am Ende Meer und Land!
Und dem verdammten Zeug, der Thier- und Menschenbrut,
Dem ist nun garnichts anzuhaben.
Wie Viele hab' ich schon begraben!
Und immer circulirt ein neues, frisches Blut.
So geht es fort, man möchte rasend werden!
Der Luft, dem Wasser, wie der Erden
Entwinden tausend Keime sich
Im Trocknen, Feuchten, Warmen, Kalten!
Hätt' ich mir nicht die Flamme vorbehalten,
Ich hätte nichts Apart's für mich.

Die „Flamme“ ist sein Element als das Symbol der Zerstörung, die doch in dem ewig sich erneuenden Weltall garnicht denkbar ist. Da „er im Großen nichts vernichten kann“, so versucht er es „im Kleinen“; das kann doch nur bedeuten, er vertritt in dem ununterbrochenen Umbildungsprozeß die Rolle des Verderbers, der die Vergänglichkeit jeder Erscheinung, mit ihrer schwachen Seite sich identifizierend, beschleunigt: also eine durchaus in den Kreis der irdischen Vorgänge eingeschlossene Funktion. Er weiß das auch sehr wohl und ironisiert nur den forschenden Frager, wenn er sich transcendental geberdet, als einen Teil der Finsternis, die, an sich wieder ein Teil des uranfänglichen Chaos, symbolisch die Verneinung der daraus erschaffenen Welt darstelle. Ebenso ist auch seine vorgebliche Hoffnung, das Licht, den symbolischen Gegensatz jener Verneinung, noch zu „Grunde gehen“ zu sehen, da es doch an vergängliche Körper gebunden sei, nur sich selbst ironisierende Sophistik und Renommage: alles dieses schlau berechnet, um Faust in der stolzen Meinung seiner spekulativen Ueberlegenheit über solch anmaßliche Prätension zu bestärken. Denn von einer ganz andern Seite gedenkt er ihn zu fassen. Er erreicht seinen Zweck vollkommen, wenn Faust ihm erwidert:

So setzest Du der ewig regen,
Der heilsam schaffenden Gewalt
Die kalte Teufelsfaust entgegen,
Die sich vergebens tückisch ballt!
Was Anders suche zu beginnen,
Des Chaos wunderlicher Sohn!

Auf das stolze Wort die köstlich ironische Antwort: „Wir wollen wirklich uns besinnen, die nächsten Male mehr davon!“ Und nun beginnt das schon früher erörterte bedeutungsvolle Spiel, worin diese ganze Scene gipfelt. Daß Mephistopheles erklärt, durch das Pentagramma, den fünfeckigen „Drudenfuß“ auf der Schwelle, dessen nach außen etwas offen stehender Winkel ihn hineinschlüpfen ließ, gefangen zu sein, mag mit der Observanz des mittelalterlichen Teufelsglaubens trefflich zusammenstimmen, hier dient es einem tieferen Sinne. „Den Teufel halte, wer ihn hält“, ruft Faust; er glaubt, ihn zu halten, und wird doch schon von ihm gehalten! Ohne Bild gesprochen: er glaubt, auf seine Geistesstärke vertrauend, freie Hand zu behalten, wenn er sich einem regellosen Phantasma hingiebt, das er glaubt, kommen und gehen heißen zu können nach seinem Gefallen. Absichtlich reizt nun Mephistopheles seine Begier ihn festzuhalten durch den dringenden Wunsch sich für diesmal zu entfernen; um so fester hält ihn Faust. So gewinnt er Raum, nun erst seine volle Macht über den hier sich ihm schutzlos völlig Hingebenden zu entfalten. Er bemächtigt sich seiner Phantasie, „durch gefällige Künste würdig ihm die Zeit vertreibend“; mit höhnender Ironie kündet er die Wirkung im voraus an:

Du wirst, mein Freund, für Deine Sinnen
In dieser Stunde mehr gewinnen
Als in des Jahres Einerlei.
Was Dir die zarten Geister singen,
Die schönen Bilder, die sie bringen,

Sind nicht ein leeres Zauberspiel.
Auch Dein Geruch wird sich ergetzen,
Dann wirst Du Deinen Gaumen letzen,
Und dann entzückt sich Dein Gefühl.

Somit tritt an die Stelle der Versenkung in das redliche Studium des Johannis-Evangeliums das reizvollste, fessellos ihn ganz mit sich fortreißende Spiel sinnlich überreizter Phantasie. Aber hier schafft sie nicht als mächtige Göttin, sie befreit nicht durch die Richtung auf fest begrenztes Handeln; sie wiegt die Energie ein, in Bildern des Genießens schwelgend, sie lähmt den Geist, verstrickt die Gedanken und verführt die Sinne. — Fausts besseres Teil entschlummert! — Wir fühlen uns wieder an Lessings Faustpläne erinnert.

Wenn hier etwas noch den Anschlag des Mephistopheles abschwächen kann, so ist es der Umstand, daß er seine Geister, damit ihr Gesang auf Faust seine Wirkung übe, doch nichts anders ihm vorgaukeln lassen kann, als die Bilder einer vollendeten Schönheit, denn durch sie allein kann er bei ihm Einfluß und Macht gewinnen. Fausts unantastbarer Schönheitssinn ist es, der auch später, im ganzen Verlauf die Schutzwehr bilden wird, die der Angriff des Bösen nicht niederzuwerfen vermag. Immer aber ist es doch Mephistopheles, der den Geisterchor inspiriert:

Schwindet, ihr dunkeln
Wölbungen droben!
Reizender schaue
Freundlich der blaue
Aether herein!
Wären die dunkeln
Wolken zerronnen!
Sternelein funkeln,
Mildere Sonnen
Scheinen darein.

Himmlischer Söhne
Geistige Schöne
Schwankende Beugung
Schwebet vorüber
Sehnende Neigung
Folget hinüber;

sie folgt zu einer dichtgedrängten Reihe lachender Bilder üppig-reichen, bunt bewegten, frischen, seligen Lebens.

„Er schläft!" triumphiert Mephistopheles; „Du bist noch nicht der Mann den Teufel festzuhalten!" Die Ratte, die das Pentagramma durchnagt, bahnt ihm den Weg in die Freiheit:

„Nun Fauste, träume fort, bis wir uns wiedersehn!"

Will man in der Deutung der Symbole noch weiter gehn, so kann man in dem schützenden Zauberzeichen des Pentagramma die schirmende Macht der Vernunft- und Willensherrschaft sehen, die unachtsam bewahrt, den Phantasieträumen samt ihrem Gefolge Eingang gewährt; nun brechen sie ein, werden übermächtig, jener geistige Schirm und Schutz wird brüchig, und sie gewinnen freien Ein- und Ausgang.

Dem sei wie ihm wolle! Es ist nicht erforderlich, die Deutung soweit auszudehnen, und die Versuchung mit der Interpretation der dichterischen Symbole bis in solche Details zu gehen, kann leicht zu bedenklicher Pedanterie ausarten. Das wesentliche Ergebnis der ganzen meisterhaften Scene ist dies: mit ihrem drastischen Verlauf hat sie die Gestalt des Mephistopheles aus der Ideenwelt des Faust, wo sie zu einem wesentlichen Teile ihren Ursprung genommen hat, gleichsam losgelöst und sie mit dem andern wesentlichen Teile, womit sie der äußeren Welt angehört, der Welt, die von dem Erdgeiste beherrscht wird, zu einer vollen runden Persönlichkeit verschmolzen, die nun für den weiteren Verlauf

der Handlung ihre Rolle übernehmen kann. Der erste Akt des Stückes ist beendet. Für den Fortgang ist der Sage gemäß die Figur des Mephistopheles gewonnen, aber schon in der neuen festen Prägung, die ihm Goethes Weltanschauung erteilt hat. Phantasmagorie und reale Handlung sind in der ohne Vergleich dastehenden Scene mit so virtuoser Kunst verschmolzen, daß ihre Grenzen für den Zuschauer verschwimmen wie für Faust, dem beim Erwachen das ganze Erlebnis als ein Traum erscheint, der ihn bei der Arbeit überkommen hat:

> Bin ich denn abermals betrogen?
> Verschwindet so der geisterreiche Drang,
> Daß mir ein Traum den Teufel vorgelogen
> Und daß ein Pudel mir entsprang?

Bedeutsam zeigt das Schlußwort die Intention des Dichters an, und wie er verstanden sein wollte!

X.

Die zweite Scene im Studierzimmer und die Schülerscene.

Seitdem die Angriffe auf die Einheit der Faustdichtung Mode geworden sind, hat vornean in der Schußlinie die zweite Scene im Studierzimmer gestanden. Hier wird geradezu alles angefochten, am meisten der erste, bei weitem größte Teil, der bei der Ausfüllung der großen Lücke hinzukam; denn das Fragment von 1790 setzte erst gegen den Schluß der Unterredung zwischen Faust und Mephistopheles mit den Versen ein „Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, will ich in meinem innern Selbst genießen.“ Die Prüfung dieser Angriffe kann nicht umgangen werden.

Nach Wilhelm Scherer hat Goethe diese Partie in „der trüben Stimmung jener bittern Zeit nach Schillers Tod und nach der Schlacht bei Jena gedichtet.“ Eine Annahme, die ganz willkürlich ist, es existieren keine Zeugnisse, die dazu nötigten; vielmehr weist alles darauf hin, daß die Scene am Schluß der Arbeits-Periode 1798—1801 entstand. Scherer aber fährt fort: „Er nahm zugleich eine radikale Aenderung seiner lange festgehaltenen Grundauffassung vor, gab dem Bösen eine Macht, die er ihm früher nicht zugestand, und führte den Stoff auf den Standpunkt des sechzehnten Jahrhunderts und des Puppenspieles zurück: Mephisto nähert sich als Versucher den verzweifelnden Faust, es handelt sich

um dessen Seele und um künftige Höllenqualen; hier dient der Teufel ihm, im Jenseits muß er sich zum Dienst bequemen. Die Tradition ist stärker als der moderne Dichter, sogar das Ceremoniell der blutigen Unterschrift wird uns nicht erlassen. Infolge dessen mußte nachher der Schluß des zweiten Theiles geändert werden; die Wette des Prologs verliert alle Bedeutung; ein anderes traditionelles Sagenelement, der Kampf der Engel und Teufel um die entweichende Seele, muß die Entscheidung herbeiführen." So viel Sätze, so viele gröbliche Verkennungen! Lassen wir die Scene für sich selbst sprechen!

Schon ihre Stellung in dem Stück hat Anstoß erregt, die vorangehende Scene schließt damit, daß Mephistopheles den Faust einschläfert, um sich seinem Banne zu entziehen; nun beginnt diese damit, daß er sich aufs neue in demselben Raume einfindet. Man könnte sich mit der Annahme eines dazwischen fallenden Aktschlusses helfen; aber einen solchen giebt Goethe nicht an. Wenn ein so bühnenkundiger Dichter dergleichen handgreifliche Inconvenienzen herbeiführt, so thut er es, um gerade dadurch eine bestimmte Absicht zu erreichen. Eine solche entdeckt sich auch der unbefangen dem Dichter sich hingebenden Auffassung von selbst. Wie Goethe es öfters direkt und indirekt ausgesprochen hat, giebt er im Faust eine Reihe in sich abgeschlossener Bilder, die freilich zusammen eine großartige Einheit ergeben. Nun braucht man die Scene nur aufmerksam zu lesen, um zu finden, daß sie der Zeit nach keineswegs sich unmittelbar der vorangehenden anschließt, sondern daß inzwischen eine Reihe von Tagen als vergangen zu denken ist. Mephisto könnte nicht sagen: „Und doch hat Jemand einen braunen Saft in jener Nacht nicht ausgetrunken," wenn es sich um die letztvergangene Nacht handelte. Man hat also anzunehmen, daß die Vorgänge vom Abend des ersten Ostertages in Faust nachgewirkt haben, denn es

darf nicht vergessen werden, daß die Scene jenes Abends für ihn von innerer Handlung überfüllt war. Nach der im früheren entwickelten Ausdeutung dieser Handlung ist es erlaubt, nun der dort so virtuos geschaffenen Bilder sich zu bedienen. Mephistopheles hat über Fausts Phantasie und Leidenschaft Gewalt gewonnen; er läßt ihm Zeit, sich in dem Tumult seiner Seele abzuarbeiten, ehe er zum letzten entscheidenden Angriff schreitet. Nun hält er ihn für reif dazu und erscheint:

Faust: Es klopft? Herein! Wer will mich wieder plagen?
Meph.: Ich bin's.
Faust: Herein!
Meph.: Du mußt es drei Mal sagen.
Faust: Herein denn!
Meph.: So gefällst Du mir.
Wir werden, hoff' ich, uns vertragen.

Deutlicher konnte es nicht ausgedrückt werden, wie Faust, der vorher sich so souverän dem „Teufel" überlegen dünkte, nun schon in dem dunkeln Gefühl ihn nicht mehr entbehren zu können, es sich gefallen lassen muß, sich seiner Laune zu bequemen. Und mit offenem Antrage kann nun Mephistopheles dem geheimsten Wunsche seines Clienten entgegen kommen. Als „edler Junker" erscheint er, in goldverbrämtem Kleide, im seidenen Mäntelchen und Federhut, um „ihm die Grillen zu verjagen"; er rät ihm kurz und gut, „dergleichen gleichfalls anzulegen, damit er, losgebunden, frei, erfahre, was das Leben sei": das wäre also der Durchbruch des Entschlusses, um den es sich von Anfang an handelte. Aber in welcher Stimmung wird er nun gefaßt und ausgeführt? Hierauf kommt nach der ganzen Anlage, und zwar nach der ältesten, ursprünglichen wie nach der später durchgeführten, geradezu alles an!

Hören wir darüber wieder Scherer, der hier abermals nur lauter Widersprüche erblickt!

„Welche Erquickung bringt Faust — in der vorangehenden Scene — mit nach Hause! Wie behaglich selbst seine Unterredung mit dem Teufel! Welcher andere Ton aber setzt mit Z. 1176 — der folgenden Scene — ein. Verdrießlich gleich die ersten Worte, kein Schatten von Streben, von Thätigkeit, vergessen die Bibelübersetzung, wie es scheint; Alles pessimistische Negation. Faust ist jetzt ganz mit seinem Weh beschäftigt, ganz eingesponnen in sich selbst, und er findet furchtbare Accente, um das Uebel in der Welt als das Unausweichliche hinzustellen: „Entbehren sollst du! Sollst entbehren! Das ist der ewige Gesang, der jedem an die Ohren klingt, den unser ganzes Leben lang uns heiser jede Stunde singt“ u. s. w. Entsetzliche Flüche stößt er aus, Schönheit, Ruhm, Reichthum, Liebe, Hoffnung, Glaube, Geduld, sie alle sind ihm Illusionen. Was er wünscht, ist das Stachelnde, Spornende, das wie eine Geisel treibt zur Rastlosigkeit: Speise, die nicht sättigt, ein Spiel, bei dem man nicht gewinnt, eine Frucht die fault, eh man sie bricht, u. s. w. Und was liegt zwischen dieser und der vorigen Scene? Im Faust nichts; in Goethes Leben viel.“ Natürlich! nämlich, nach Scherers Meinung, Schillers Tod, die Schlacht von Jena und, wie es scheint, auch eine starke Verwirrung des Dichters über den so lange und so liebevoll gehegten Faustplan. Es ist schwer zu dem und allem vorangehenden und folgenden keine Satire zu schreiben, die doch einem so bedeutenden Forscher gegenüber nicht am Platze wäre.

Nicht nur der höchst bedeutsame Fortschritt der Handlung in der vorangehenden Scene, den Scherer ganz ignoriert, liegt dazwischen, sondern, wie schon gesagt, auch die ganze Kraft seiner Nachwirkung in der inzwischen verflossenen

Zeit. Der Rückfall, den Faust unter Mephistos Einfluß erlitten hat, ist weit schlimmer als die Verzweiflung in der Nacht zum Ostermorgen. Zum Selbstmord trieb ihn damals die Hochflut des Idealismus; der ist nun zurückgeebbt; mit heißer Bedrängnis fiebert der Genußtrieb und ein gegenstandsloser Thatendrang in seinen Adern, beide ihre ungestüme Kraft gegen den Bau seines geistigen Organismus kehrend, weil er sie nicht mehr unterdrücken kann und doch nicht zu befriedigen weiß. Und wo wäre nun ein Wort in der ganzen mit ergreifendster Wahrheit die sorgsam angelegte Handlung fortentwickelnden Meisterscene, das nicht mit schärfster Folgerichtigkeit der Steigerung das Geforderte ausspräche?

Halb und halb nimmt er schon den Vorschlag Mephistos an, aber ungläubig irgend welchen Trostes, irgend einer Erleichterung von seinem Lebensüberdruß:

> In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein
> Des engen Erdelebens fühlen.
> Ich bin zu alt, um nur zu spielen,
> Zu jung, um ohne Wunsch zu sein.
> Was kann die Welt mir wohl gewähren?

Im kräftigsten Mannesalter stehend muß man sich Faust denken, aber als einen Mann, der seine Jugend versäumt hat und in der strengen Gewohnheit des Verzichtes seiner Umgebung, und fast sich selbst, als weit über sein Alter vorgeschritten erscheint. Wenn dieser Mann mit einem plötzlichen Entschlusse seine ganze Lebensweise verwandelt und mit heftig hervorbrechendem Triebe das Versäumte nachholt, wird er sich selbst und auch den andern um ebensoviel verjüngt erscheinen! Die „Dumpfheit“ freilich — ein Ausdruck, den Goethe so liebt — im unverstandenen Spiel des Gefühlsüberschwanges sich umtreibender Jugend wird ihm fehlen, und doch wird ihr leidenschaftlicher Wunsch zu genießen mit

ganzer Gewalt in ihm auflodern. Was aber soll ihm die Welt noch bieten können, der nicht nur durch das Mißverhältnis seiner Jahre und seiner Würde sich das jugendlich offene Leben versperrt sieht, sondern auch durch die damit verbundene, jetzt freilich nur noch mit Erbitterung geübte Pflicht zur Resignation: „Entbehren sollst du! sollst entbehren!“ Zug für Zug getreu malt uns das folgende diesen hoffnungslos zwiespältigen Gemütszustand, wo zwischen der Unerträglichkeit der gegenwärtigen Existenz und dem Mangel jedes Vertrauens auf die Kraft eine neue bessere Zukunft sich zu gestalten eine die Bilder des Schönsten, Reizendsten und Größten rastlos der verlangenden Seele vorspiegelnde Phantasie ihm jeden Rest von Freude raubt. Er möchte den Tag nicht mehr erblicken und ist sich selbst Feind geworden, am meisten allem dem, was ihn und andere über das Niveau der gemeinen Alltäglichkeit erhebt, ja, was immer durch den kurzen trügerischen Rausch edleren oder auch nur sinnlichen Genusses dem Menschen schmeichelt, daß er sich selbst gefallen mag.

Nur mit Entsetzen wach' ich Morgens auf,
Ich möchte bittre Thränen weinen,
Den Tag zu sehn, der mir auf seinem Lauf
Nicht einen Wunsch erfüllen wird, nicht einen,
Der selbst die Ahnung jeder Lust
Mit eigensinn'gem Krittel mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust
Mit tausend Lebensfratzen hindert.

Wie ergreifend und wie verständlich klingt das Hauptmotiv des ersten Monologs hier durch, verändert nur durch das Ergebnis der letzten Scene, womit die Krisis akut geworden ist; im folgenden spricht sie sich dann geradezu aus: die Verzweiflung, sich von dem Erdgeist, dem Welt- und Thaten-Genius“, wie ihn Goethe selbst nennt, verworfen zu

sehen, unfähig, in seiner großen Armee, die er als Feldherr befehligen möchte, auch nur den Dienst des Mitkämpfers zu leisten.

Auch muß ich, wenn die Nacht sich niedersenkt,
Mich ängstlich auf mein Lager strecken;
Auch da wird keine Rast geschenkt,
Mich werden wilde Träume schrecken.
Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen,
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen:
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt.

Ausdrücklich wird sogar auf die Vision des Erdgeistes zurückgewiesen: „O wär' ich vor des hohen Geistes Kraft, entzückt, entseelt dahingesunken!“ Der Hohn Mephisto's ruft dann den Ausbruch der Leidenschaft hervor, der sich zum furchtbaren Fluch gegen alles, was dem Leben Wert giebt, steigert. Die Verknüpfung der Motive und das Anschwellen zum Höhepunkte zeigen wieder die feinste Intention und das genialste Vollbringen.

Nichts kann in Fausts Stimmung tiefer verwunden, als der ironische Zweifel an der Aufrichtigkeit seines Lebensüberdrusses: „Und doch ist nie der Tod ein ganz willkommner Gast“, und, als in heftiger Erwiderung Faust den Tod auf dem Schlachtfelde, im Genußtaumel selig preist, die sarkastische Erinnerung an den unausgeführten Selbstmordsentschluß des Ostermorgens:

Und doch hat Jemand einen braunen Saft
In jener Nacht nicht ausgetrunken.

Ein „Rest von kindlichem Gefühl“ war es, der ihn durch die Macht der Erinnerung erweichte, so daß Hoffnung,

Vertrauen und Mut wieder zu keimen beginnen mochten. Nun ist der Rückfall schlimmer als die Krankheit war, und jener ekstatische Taumel, in dem er zur Giftschale griff wie zum Freudenbecher, wird ihn nicht zum zweiten Male heimsuchen. Mephisto's kaltes Höhnen aber, als ob, was ihn eigentlich halte, doch nur der triviale Lebenshang sei, bringt ihn außer sich und reißt ihn zum wilden Fluch hin gegen Alles, was die Seele „mit Lock- und Gaukelwerk umspannt und sie in diese Trauerhöhle mit Blend- und Schmeichelkräften bannt!“ Trug und Blendwerk ist ihm nun Ehre und Schönheit, Selbstachtung und Liebe zu Weib und Kind, zum Nächsten, Freude am Besitz, am Erwerb und am Genuß. So treibt er sich hinauf zur absoluten, frevelhaften Verneinung, wobei der mit sardonischem Lächeln zuhörende Mephistopheles nun weiter nichts dazu zu thun braucht, da seine eigene Devise ihm entgegentönt; ja er wird Mühe anwenden müssen, den allzu tief zusammen gebrochenen wieder einigermaßen aufzurichten, um ihn nur erst wieder auf den Weg zu bringen, wohin er ihn haben will.

Der Fluch also bildet den Höhepunkt der Krisis und damit der Handlung in dieser Scene; Faust hat so viel vom mephistophelischen Geiste in sich aufgenommen, daß er für dessen Führung reif ist.

Mit dem stärksten Mittel der Bühnenkunst wird die entscheidende Bedeutung des Moments hervorgehoben. Als Faust das verwegene Wort ausstößt, das die ganze Wucht seines Abfalls erschreckend darstellt:

> Fluch sei der Hoffnung! Fluch dem Glauben!
> Und Fluch vor allem der Geduld!

da ertönt mit geheimnisvollem Klange der unsichtbare Geisterchor:

Weh! Weh!
Du hast sie zerstört,
Die schöne Welt,
Mit mächtiger Faust;
Sie stürzt, sie zerfällt!
Ein Halbgott hat sie zerschlagen!
Wir tragen
Die Trümmern ins Nichts hinüber
Und klagen
Ueber die verlorene Schöne.
Mächtiger
Der Erdensöhne,
Prächtiger
Baue sie wieder,
In Deinem Busen baue sie auf!
Neuen Lebenslauf
Beginne
Mit hellem Sinne,
Und neue Lieder
Tönen darauf!

Sollte man's für möglich halten, daß die Commentatoren ernsthaft darüber streiten, was das für Geister seien, die hier singen! Es müßten wohl böse Geister sein, denn Mephisto sagt ja doch: „Dies sind die kleinen von den Meinen", und was sie vortragen, wäre also eine Verspottung Fausts; nein, meinen andere, es sind gute Geister, die das Werk Mephistos also doch wohl hindern wollen. Was sind sie?

Goethe sagt einmal: „Jedes ausgesprochene Wort erweckt den Widersinn;" er hat von der treffenden Beobachtung an dieser Stelle einen dichterisch großartig wirkenden Gebrauch gemacht. Jedes äußerste, entschiedenste Wort heftiger Leidenschaftlichkeit trägt somit den Keim zu seiner Bekämpfung in sich selbst, indem es nicht nur überall von außen her die Gegenwehr erregt, sondern auch in dem Redenden selbst die

in die Tiefe gebannten Gegenkräfte gleichsam ihrer Fesseln entledigt, daß sie heraufsteigen können, um die Angreifer zu unterstützen.

Ein solches Wort, wie Faust es hier spricht, erfüllt die Hörer mit Schrecken und Grausen und den Sprecher selbst durchzuckt es wie mit einem geheimen Weh; gleichsam wie bei einem zerstörenden Schlage gegen ein herrliches Kunstwerk kommt durch die Vernichtung der Wert des verlorenen Schönen schmerzlich zum Bewußtsein und der Wunsch es noch herrlicher wieder hergestellt zu sehen. Fausts Fluch erscheint wie ein solcher Schlag gegen den Prachtbau des „Welt- und Thaten-Genius“, dessen Schönheit für den frevelnden Verächter damit zusammenstürzt. Und wie denn die Geisterwelt überall in die Symbolik der Faustdichtung freien Eingang hat, so tönt aus dem Bereiche des Erdgeistes gleichsam von allen Ecken und Enden her der Chor der klagenden Stimmen. Wieder hat das wundervolle Chorlied seine Beziehung auf den gesamten Verlauf der bevorstehenden Lebensprobe Fausts: es enthält den Wehruf über die schwere Trübung seines Gemüts, die soviel Jammer und Elend im Gefolge haben wird, und es drückt, gleich dem Worte des Herrn im Prolog, das Vertrauen auf die „mächtige“ Kraft aus, die unzerstörbar, für den Augenblick ihm selbst verborgen, in seinem Innern lebt, und die es einst mit neuen Klängen feiern wird.

Dem Bereiche des Erdgeistes, des „Welt- und Thaten-Genius,“ gehört Mephistopheles selbst als lebendig wirkender Faktor an; wie natürlich, daß er jene Geisterstimmen wohl kennend, ihre Worte in seinem Sinne ausdeutet und sie, so verfälscht, seinem Wirken zurechnet; wie er ja bestrebt ist, was immer geschieht unter seinen alles Aufstrebende herabziehenden Einfluß zu bringen. Es ist schwer, die gedrängte

Fülle von vielseitigen Beziehungen, die der Dichter durch seine Symbole aufzuregen weiß, mit Worten zu beschreiben: wer sähe denn nicht, daß, indem Mephistopheles so eifrig sich bemüht zu seinem Zwecke Faust ins „wilde Leben zu schleppen,“ er doch gerade dem einzigen Heile, welches für das verzweifelnde Opfer seiner Anschläge noch erblühen kann, auf das wirksamste dient! So entwickelt sich von diesem Höhepunkt der Scene ihr weiterer Verlauf abermals mit Notwendigkeit. Mit jenem furchtbaren Fluche ist Faust gleichsam hart an den Rand eines Abgrundes getreten; auch der Ausweg des Selbstmords, der ihm früher noch mit Trost und Hoffnung winkte, ist ihm nun verschlossen; eine verzweifelte Thatkraft regt sich in ihm, hinabzuspringen und in dem wilden Meere mit dem Untergang zu ringen. Dieses Verhältnis gilt es dramatisch vorzuführen: und dies ist das Programm der nun in dem Pakt mit Mephistopheles und in dem ihn begleitenden Gespräch sich entwickelnden Handlung. Es zeigt sich aufs neue, wie Faust durch diesen Pakt in der That am Leben erhalten wird, da er durch ihn ins Leben hineingeführt wird: „und wär' ich nicht, so wärst Du schon von diesem Erdball abspaziert.“

Also an dem Rest seiner desperaten Lebensenergie faßt Mephistopheles, den Gesang der Geister entsprechend umdeutend, den Faust, um ihn definitiv zu dem kritischen Entschlusse zu bringen und ihn seine Straße sacht zu führen:

Dies sind die Kleinen
Von den Meinen.
Höre, wie zu Lust und Thaten
Altklug sie rathen!
In die Welt weit
Aus der Einsamkeit,
Wo Sinnen und Säfte stocken,
Wollen sie Dich locken.

Der Vertrag, der nun geschlossen wird, soll der Wette im Prolog widersprechen! Er ist ihre buchstäbliche Ausfüh-führung sowohl dem Bilde, als dem Sinne nach! Dem Sinne nach: denn wie soll sich zeigen, ob Faust im thätigen und genießenden Leben seinen idealen Sinn bis zum Ende behauptet, als indem er sich mitten hinein wagt und zwar in dieser zerrütteten Gemütsverfassung, die ihn seinen schlimmsten Gefahren aussetzt! Und dem Bilde nach: denn wie soll Mephisto seine Verführungskünste spielen lassen, als wenn er Faust zunächst aus der Passivität seines einsamen Grübelns herauslockt, um ihm dann allgemach auf seine Weise den Appetit zum Leben beizubringen, wie er das Leben versteht, als „sein Geselle," und angeblich als „sein Knecht," das heißt: in der Hoffnung sein Herr zu werden! Und zwar in diesem Leben! Gelingt ihm das, so hat er die Wette mit dem Herrn gewonnen, das heißt: der Unglaube hat Recht behalten gegen die Nachhaltigkeit des Idealismus im Denken und Fühlen. Die Frage des „Drüben" darf dabei wenig kümmern; natürlich aber bewegt sich die Redeweise des Mephistopheles, getreu seiner Teufelsmaske, wenn sie auch einen ganz neuen Inhalt birgt, in den Fiktionen der alten Ueberlieferung, und ebenso bedient er sich in seinem Gebahren der alten traditionellen Symbole. Die unvergleichlich meisterliche Darstellungsweise sorgt dafür, dem denkenden und fühlenden Leser jenen neuen, Goetheschen, Gehalt fortwährend im lebendigsten Bewußtsein zu bewahren. Nicht „als einen von den Großen" führt sich Mephisto ein, nicht als ein außerweltliches Prinzip, sondern als die Verkörperung einer Art der Lebensführung, und so nimmt Faust seine Dienste an; jener will ihn verführen, Faust will mit ihm gehen, aber er sagt ihm, es wird Dir nicht gelingen. So erklärt sich nun ein jedes Wort der Scene durch sich selbst:

Meph.: Hör' auf mit Deinem Gram zu spielen,
Der wie ein Geier Dir am Leben frißt;
Die schlechteste Gesellschaft läßt Dich fühlen,
Daß Du ein Mensch mit Menschen bist.
Doch so ist's nicht gemeint,
Dich unter das Pack zu stoßen.
Ich bin keiner von den Großen;
Doch willst Du mit mir vereint
Deine Schritte durchs Leben nehmen,
So will ich mich gern bequemen,
Dein zu sein auf der Stelle.
Ich bin Dein Geselle,
Und mach' ich Dir's recht,
Bin ich Dein Diener, bin Dein Knecht!

Der Vorschlag an den weltentfremdeten Gelehrten, das Weltleben zu versuchen! Allein was wird daraus werden? Das wird sich am Ende erweisen!

Faust: Und was soll ich dagegen Dir erfüllen?

Meph.: Dazu hast Du noch eine lange Frist.

Faust: Nein, nein! Der Teufel ist ein Egoist
Und thut nicht leicht um Gottes willen,
Was einem Andern nützlich ist.
Sprich die Bedingung deutlich aus;
Ein solcher Diener bringt Gefahr ins Haus.

Meph.: Ich will mich hier zu Deinem Dienst verbinden,
Auf Deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;
Wenn wir uns drüben wiederfinden,
So sollst Du mir das Gleiche thun.

Faust: Das Drüben kann mich wenig kümmern;
Schlägst Du erst diese Welt zu Trümmern,
Die andre mag darnach entstehen.
Aus dieser Erde quillen meine Freuden,
Und diese Sonne scheinet meinen Leiden;
Kann ich mich erst von ihnen scheiden,
Dann mag, was will und kann geschehn.

Davon will ich nichts weiter hören,
Ob man auch künftig haßt und liebt,
Und ob es auch in jenen Sphären
Ein Oben oder Unten giebt.

Was ist das nun wieder für eine mechanische am Worte klebende Auffassung, in Mephistos Bedingung abermals einen Widerspruch gegen den Prolog zu finden! Seine Wette mit dem Herrn und ihre Ausführung, der Pakt mit Faust, geht darauf hinaus, Fausts Seele zu verderben und zwar „so lang er auf der Erde lebt“, als das dem Erdenleben immanente Böse. Die Frage, ob es ein Drüben giebt, und in dem Drüben ein Oben oder Unten, das ist, einen Himmel und eine Hölle, wirkt nur gleichsam reflektorisch in das Erdenleben hinein, das heißt, durch den Einfluß, den sie auf das Fühlen, Denken und Handeln des Menschen in diesem Erdenleben ausübt. Als die überlieferten Symbole dafür sind die Vorstellungen von Himmel und Hölle durch die im Erdenleben sich abspielende Handlung des Gedichtes hin verwendet!

„O, warum müssen wir, um von solchen Dingen zu reden, Bilder gebrauchen, die nur äußere Zustände anzeigen! Wo ist vor dem Uranfänglichen etwas Hohes oder Tiefes, etwas Dunkles oder Helles? Wir nur haben ein Oben und Unten, einen Tag und eine Nacht. Und eben darum ist er uns ähnlich geworden, weil wir sonst keinen Theil an ihm haben könnten.“

So spricht im Wilhelm Meister „die schöne Seele“ ihr Verhältnis zu diesen Fragen aus; und die eigene Meinung des Dichters finden wir dort in dem Gespräch des „Oheims“ mit Natalie, der Verfasserin der „Bekenntnisse“:

„„Wenn wir uns,“ sagte er einmal, „als möglich denken können, daß der Schöpfer der Welt selbst die Gestalt

seiner Kreatur angenommen und auf ihre Art und Weise sich eine Zeit lang auf der Welt befunden habe, so muß uns dieses Geschöpf schon unendlich vollkommen erscheinen, weil sich der Schöpfer so innig damit vereinigen konnte. Es muß also in dem Begriff des Menschen kein Widerspruch mit dem Begriff der Gottheit liegen; und wenn wir auch oft eine gewisse Unähnlichkeit und Entfernung von ihr empfinden, so ist es doch um desto mehr unsere Schuldigkeit, nicht immer, wie der Advokat des bösen Geistes, nur auf die Blößen und Schwächen unserer Natur zu sehen, sondern eher alle Vollkommenheiten aufzusuchen, wodurch wir die Ansprüche unserer Gottähnlichkeit bestätigen können." Ich lächelte und versetzte: „Beschämen Sie mich nicht zu sehr, lieber Oheim, durch die Gefälligkeit, in meiner Sprache zu reden! Das, was Sie mir zu sagen haben, ist für mich von so großer Wichtigkeit, daß ich es in Ihrer eigensten Sprache zu hören wünschte, und ich will alsdann, was ich mir davon nicht ganz zueignen kann, schon zu übersetzen suchen." „Ich werde," sagte er darauf, „auch auf meine eigenste Weise, ohne Veränderung des Tones fortfahren können. Des Menschen größtes Verdienst bleibt wol, wenn er die Umstände so viel als möglich bestimmt und sich so wenig als möglich von ihnen bestimmen läßt. Das ganze Weltwesen liegt vor uns wie ein großer Steinbruch vor dem Baumeister, der nur dann den Namen verdient, wenn er aus diesen zufälligen Naturmassen ein in seinem Geiste entsprungenes Urbild mit der größten Oekonomie, Zweckmäßigkeit und Festigkeit zusammenstellt. Alles außer uns ist nur Element, ja, ich darf wol sagen, auch Alles an uns; aber tief in uns liegt diese schöpferische Kraft, die das zu erschaffen vermag, was sein soll, und uns nicht ruhen und rasten läßt, bis wir es außer uns oder an uns, auf eine oder die andere Weise, dargestellt

haben." „Glauben Sie mir, meine Liebe, der größte Theil des Unheils und dessen, was man bös in der Welt nennt, entsteht blos, weil die Menschen zu nachlässig sind, ihre Zwecke recht kennen zu lernen und, wenn sie solche kennen, ernsthaft darauf los zu arbeiten.""

Auf solchem Grund der Anschauung ist auch die Faustdichtung aufgebaut, und von ihm aus sind ihre Gedanken wie ihre Bilder zu verstehen. Faust fällt es nicht ein, irgend jemals ein „Künftiges" zu leugnen, so wenig er an eine bestimmte Form des jenseits des Lebens Liegenden glaubt; das Leben ist der Schauplatz, auf den es für ihn und für die Dichtung ankommt; der Prolog und der Schluß des zweiten Teiles sind Bilder, die seinen Verlauf und seine Vollendung zu einem dichterischen Ganzen runden. Mephistopheles aber nimmt in der ganzen Dichtung die Doppelstellung ein, wie sie in den einleitenden Darlegungen gekennzeichnet wurde.

Von seinem Standpunkte jedoch hofft er Fausts Unglauben sich zu nutze zu machen und im sinnlichen Genuß ihn zum wirklichen Abfall zu verkehren.

> In diesem Sinne kannst Du's wagen.
> Verbinde Dich; Du sollst in diesen Tagen
> Mit Freuden meine Künste sehn.
> Ich gebe Dir, was noch kein Mensch gesehen.

Davon aber fühlt Faust sich ungefährdet; er verschmäht die groben Verlockungen der Sinne. Seine Antwort wird von den Erklärern sehr häufig ganz mißverstanden: er verlangt nicht etwa von Mephistopheles alle die Dinge, die er nennt, sondern er charakterisiert das, was jener zu geben hat, als das, was es ist:

> Was willst Du armer Teufel geben?
> Ward eines Menschen Geist in seinem hohen Streben

Von Deinesgleichen je gefaßt?
Doch hast Du Speise, die nicht sättigt, hast
Du rothes Gold, das ohne Rast,
Quecksilber gleich, Dir in der Hand zerrinnt,
Ein Spiel, bei dem man nie gewinnt,
Ein Mädchen, das an meiner Brust
Mit Aeugeln schon dem Nachbar sich verbindet,
Der Ehre schöne Götterlust,
Die wie ein Meteor verschwindet.

Die Genußsucht in allen ihren Aeußerungen als sinnliches Wohlleben, Habgier, Wollust, Spielwut, und in ihrer reizvollsten Gestalt, als Ehrsucht, verachtet er als trügerisch und armselig; und spöttisch faßt er alles, was der Versucher ihm Glänzendes vorzuführen verspricht, in zwei höchst bezeichnende Symbole zusammen:

Zeig mir die Frucht, die fault, eh man sie bricht,
Und Bäume, die sich täglich neu begrünen!

das heißt: es giebt keine echte Freude, die nicht auf dem sorgfältig bereiteten Felde der Bemühung, der Arbeit erwächst, nach ihrem organischen Gesetz sich entwickelnd, mit ihrem Gelingen zur Blüte sich entfaltend, mit ihrem Lohn, den sie in sich selbst trägt, zur Frucht reifend! Wahren Genuß von der bloßen Reizung der Sinne zu erwarten, ist ein thörichter Widerspruch, wie das unsinnige Verlangen, täglich einen Frühling zu erleben und stündlich neue Früchte zu brechen; solche Blüten sind Flitter und solche Früchte Moder!

Mephisto aber geht auf den spöttischen Ton ein und erwidert ironisch:

Ein solcher Auftrag schreckt mich nicht,
Mit solchen Schätzen kann ich dienen.

Und nichts, in der That, konnte die Wette, die er nun eingeht, nach ihrem inneren Sinne besser illustrieren, als diese

Wendung des Gesprächs; wenn er nun, diesesmal seine eigentliche Meinung grade heraussagend, fortfährt:

> Doch, guter Freund, die Zeit kommt auch heran,
> Wo wir was Gut's in Ruhe schmausen mögen.

Alles spitzt sich auf die Frage zu: wie wird die Lebensprobe verlaufen? Mephistopheles sagt: geh' mir mit deinem idealistischen Drange, dem die Welt zu enge ist und der nach den Sternen greifen will! Ich kenne das, das wird sich bei Dir legen! Komm mit mir, mache den Versuch; ich wette, Dir geht's wie den andern und mit allen höchsten Intentionen endest Du zuletzt, ermüdet und enttäuscht, in dem einzigen Wunsch nach plattem, sinnlichem Behagen. Die „Wette" geht also nicht dahin — was von den Gegnern so gröblich mißverstanden wird —, daß Faust sich keinem Genusse hingeben, bei keinem verweilen solle: sie wird grade umgekehrt daraufhin abgeschlossen, daß er es im weitesten Umfange thue. Nicht darauf setzt Mephistopheles seine Hoffnung, daß in dem schrankenlos eröffneten Leben nun dennoch Fausts hervorbrechende Leidenschaft sich an manchem mächtigen Reiz entzünden und emporlodern werde — worauf er vielmehr erst seinen Plan als auf seine wesentlichste Bedingung gründet —, sondern es handelt sich einzig und allein um das damit sich vorbereitende und zuletzt erzielte Ergebnis: ob die Energie seines Strebens, ob die kraftvolle Richtung auf hohe geistige Ziele dabei zu Grunde gehen werden, ob es gelinge, ihn in die Fesseln des befriedigten Verweilens im Augenblicks-Genusse zu schlagen.

Gegen solche Zumutung empört sich Fausts ganze Natur:

> Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
> So sei es gleich um mich gethan!
> Kannst Du mich schmeichelnd je belügen,

Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst Du mich mit Genuß betrügen:
Das sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet' ich!

Jedes Wort ein Protest gegen die absurde Widerspruchstheorie! Mit feinster Kunst wird aber nun im folgenden der Ausdruck variiert, damit er in einer, für jetzt noch beiden Wettenden verborgenen, Weise einer Deutung im doppelten Sinne fähig werde, wie sie der Ausgang des ganzen Dramas im zweiten Teile erfordert: der Wunsch des Verweilens im Genuß des Augenblicks tritt für Faust auf dem Höhepunkte fruchtbaren, geistbelebten Schaffens ein, so daß mit der buchstäblichen Erfüllung der Bedingung des Gewinnens der Wette für Mephistopheles sie in Wahrheit definitiv für ihn verloren ist:

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst Du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Todtenglocke schallen,
Dann bist Du Deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!

So lange das Uhrwerk vorhält, ehe nicht das Werk zerstört ist, und die Zeiger gelöst herabfallen, vertraut Faust der rastlos ihn forttreibenden Kraft, die er unversieglich in sich fühlt. So wiederholt er auf Mephistos Mahnung die nicht mißzuverstehende Bedingung mit einer neuen Variante für den früheren Ausdruck, sich nicht „durch Genuß betrügen" zu lassen:

Ich habe mich nicht freventlich vermessen.
Wie ich beharre, bin ich Knecht,
Ob Dein, was frag' ich, oder wessen.

Der Pakt ist geschlossen; „heute gleich beim Doktorschmaus“ will Mephisto die Diener-Pflicht erfüllen. Beiläufig bemerkt: es ist nicht angänglich, bei diesem „Doktorschmaus“ an den ursprünglich geplanten „großen Disputationsaktus“ zu denken. Goethe ließ den Vers stehen, als er die Absicht jenes, ein für sich allein hochbedeutendes Ganzes umschließende, Schema auszuführen schon lange aufgegeben hatte. Das Wort hat also in unserer Dichtung keine äußere Folge und kann daher nicht anders als bildlich verstanden werden: eine ironisch scherzhafte Wendung für den solennen Beginn einer neuen Studien-Praxis, freilich durchaus keiner gelehrten, sondern ihres strikten Gegenteils. Damit aber sein Doktorandus sich bestimmtest verpflichte, bei dem „Kursus im Schmarutzen“ auch auszuhalten, verlangt nun Mephistopheles die Erfüllung der traditionellen Form der Blutverschreibung.

Abermals entfaltet hier Goethe seine nicht genug zu bewundernde Kunst, ein überliefertes Symbol zu vertiefen und damit gleichsam die uranfängliche Bedeutung seiner Entstehung nachzuerschaffen. Die bittere allgemeine Betrachtung Fausts über die Mißachtung des mündlich gegebenen Versprechens — „Hast Du noch keinen Mann, nicht Manneswort gekannt?“ — „Was willst Du, böser Geist, von mir? Erz, Marmor, Pergament, Papier?“ — dient nur dazu, die Frage auf die Bedeutung des Blutes als des magisch bindenden Materials der Verschreibung zuzuspitzen: „Blut ist ein ganz besondrer Saft“. Was folgt nun aber von Seiten Fausts?

Inmitten seiner Erwiderung leitet die Ausfüllung der großen Lücke in das Fragment hinüber, das mit den Worten einsetzt, in denen er noch einmal den unwiderruflichen Entschluß ausspricht, sich ins Leben zu stürzen, und sodann die

völlige Hoffnungslosigkeit, mit der er ihn unternimmt. Zu dieser Hinüberleitung konnte nichts besser passen als die wiederholte Versicherung Fausts, mit allen seinen Kräften der Durchführung des Vertrages sich hingeben zu wollen: eine Bekräftigung, wie sie durch die Forderung der Blutschrift hervorgerufen wird und — wie sie zugleich die natürlichste Deutung dieses Symbols in sich schließt. Sie bringt zu der magischen Ceremonie den Text hinzu, daß es sich bei dem Eingehen dieses Paktes keineswegs um ein in leidenschaftlicher Stimmung hervorgerufenes Wort handele, sondern um einen, sein Gemüt, sein Denken, sein ganzes Wesen erfüllenden und beherrschenden Einfluß, der ihm gleichsam in Saft und Blut übergegangen ist und darum ihn unwiderruflich bindet. Als die entscheidenden Beweggründe wirken immer noch die Stimmungen und Erlebnisse aus dem ersten Monologe, Ueberdruß an der Spekulation und Abweisung durch den Erdgeist, und mit ihnen der unstillbare, aber an jeder Möglichkeit der Befriedigung völlig verzweifelte Genuß- und Thatendrang, dessen heftiges Emporlodern die Scene im Studierzimmer vorführte. Dies alles zusammenfassend mündet nun die neue Dichtung in die alte ein, ohne daß für Jemanden, der von der Entstehungsgeschichte des Gedichtes nichts wüßte, ein Unterschied im Gedanken oder in der Färbung sich ergäbe:

Nur keine Furcht, daß ich dies Bündniß breche!
Das Streben meiner ganzen Kraft
Ist grade das, was ich verspreche.
Ich habe mich zu hoch gebläht,
In Deinen Rang gehör' ich nur.
Der große Geist hat mich verschmäht,
Vor mir verschließt sich die Natur.
Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen.

Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrungenen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!

Schon diese Interpretation des Vertrages mit Mephisto aus Fausts eigenem Munde, die jener bereitwilligst acceptiert, hätte K. Fischer und W. Scherer und allen, die ihnen nachgesprochen haben, die Augen darüber öffnen müssen, wie in Wahrheit der Pakt sich sowohl zu der Wette im Prolog als zu dem Verweilen vor dem Zauberspiegel der Hexenküche und der Liebesleidenschaft zu Gretchen verhält. Und auch der wiederholte Ausdruck der Resignation darf zu dem Akkord nicht fehlen um in die Stimmung des Fragmentes in der genau richtigen Modulation überzuführen:

Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß
Mit einander wechseln, wie es kann;
Nur rastlos bethätigt sich der Mann.

Und auf Mephistos absichtlich mißverstehende, ironische Einladung, nur beliebig zuzugreifen und sichs nach Gefallen überall wohl sein zu lassen, dann der unmittelbare Anschluß:

Du hörest ja, von Freud' ist nicht die Rede,
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,

also Aufregung der nach Thätigkeit lechzenden Gemütskräfte um jeden Preis und ohne alle Hoffnung auf Freude, gerade wie das Fragment nun hier fortfährt:

Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,

Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.

Auch dies am Schluß der Scene mit dem einsetzenden Fragmente scheinbar zu der müden Verzagtheit im Vorhergehenden sich nicht recht schickende und neu wieder auftauchende Streben nach Universalität, zeigt sich nun im besten logischen und psychologischen Einklang mit dem Handlungsverlauf der ganzen Scene; ganz ebenso die sich ihm entgegensetzende Persiflage Mephistos. Seine beharrliche Geringschätzung der Aufrichtigkeit und Nachhaltigkeit von Fausts Widerstand, seine spöttische Zuversicht ihn zur Trivialität herabdrücken zu können, entflammt die Kraft in jenem zum selbstbewußten Ausdruck des größeren Sinnes, wie er die beschlossene Weltfahrt auffaßt und durchzuführen gedenkt. Schließt er das bisherige Leben ab, wo alle seine Kraft dem Denken und Erkennen sich zuwandte, so sollen der Phantasie und dem Empfinden nun keine engeren Grenzen gesteckt sein als früher der abstrakten Forschung. Nichts angelegeneres hat Mephistopheles zu thun, als solche ihm unbequemen ins Große gehenden Tendenzen, die allzuleicht in die Geistesbahn wieder zurückleiten, skeptisch zu kritisieren und spöttisch zu entkräften. Er setzt Fausts energischem: „Allein ich will!" die verkleinernde Ansicht von der Beschränktheit und Ohnmacht des Menschen entgegen; er verhöhnt ihn als einen Gernegroß, der mit allen Prätensionen sich zu erhöhen, doch „am Ende bleibt, was er ist;" er persifliert ihn ganz wie im Prolog dem Herrn gegenüber, als den „Herren Mikrokosmus," der in phantastischer Selbstüberschätzuug alle widersprechenden besten Qualitäten, zu einem unmöglichen Ganzen vereinigt, „auf seinen Ehrenscheitel häufen" möchte, mit einem, Faust

ins Mark treffenden, sarkastischen Seitenblick auf sein reifes Alter und seine verspätet erwachenden „warmen Jugendtriebe“. Auch erreicht er seinen Zweck für den Moment gut genug denn alle seine Angriffe zielen auf die schwache Seite Fausts, auf das quälende Bewußtsein, daß er zum Leben ungeschickt, zum Handeln ohnmächtig sei:

Ich fühl's, vergebens hab' ich alle Schätze
Des Menschengeists auf mich herbeigerafft,
Und, wenn ich mich am Ende niedersetze,
Quillt innerlich doch keine neue Kraft:
Ich bin nicht um ein Haar breit höher,
Bin dem Unendlichen nicht näher. —

Der Vertrag und mit ihm Fausts Entschluß wird nun perfekt. Mephistos Logik zwingt ihn zu dem unmittelbaren Schritt ins Leben, und zwar, wie die Dinge liegen, zu seinem Heil! Und mit dem kurzen Dialog, der die wirkliche Sachlage mit den klarsten Worten drastisch enthüllt, verknüpft der Dichter zugleich höchst geistreich ein neues ergänzendes Motiv:

Meph.: Drum frisch! Laß alles Sinnen sein,
Und grad mit in die Welt hinein!
Ich sag' es Dir: ein Kerl, der spekulirt,
Ist wie ein Thier, auf dürrer Heide
Von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt,
Und rings umher liegt schöne grüne Weide.

Faust: Wie fangen wir das an?

Meph.: Wir gehen eben fort.
Was ist das für ein Marterort?
Was heißt das für ein Leben führen,
Sich und die Jungens ennüyiren?
Laß Du das dem Herrn Nachbar Wanst!
Was willst Du Dich das Stroh zu dreschen plagen?
Das Beste, was Du wissen kannst,
Darfst Du den Buben doch nicht sagen.
Gleich hör' ich einen auf dem Gange!

Faust: Mir ist's nicht möglich, ihn zu sehn.

Damit ist die Schülerscene eingeleitet, deren Bedeutung für die Handlung nun zu erwägen ist; zuvor nur noch ein Wort über den Monolog Mephistos, der in „Fausts langem Kleide" den Schüler erwartend, auf der Bühne zurückbleibt. Wort für Wort bestätigt dieser Monolog, der durchweg mit der neuen Dichtung streiten sollte, die gesamte, bisher durchmessene Entwickelung. Der Dichter benutzt den Vorteil, durch Mephistos Mund eine offene Erklärung über den eigentlichen Sinn seiner ganzen Veranstaltung zu geben, über die Wette, und wie dieser als Teufel sich gerierende Mitarbeiter des Erdgeistes sie zu gewinnen gedenkt. In Fausts Verachtung der Vernunft und Wissenschaft, deren unvollkommene Uebung sie ihm verleidet hat, sieht Mephisto die stärkste Unterstützung seines Verderbungsplanes: in seinem auf universale Erfahrung gerichteten überstürzten Lebensdrange, der „die Freuden der Erde überspringt" die erwünschteste Handhabe für die Erreichung seines Zieles, in der Ermüdung Fausts durch die „flache Unbedeutenheit des wilden Lebens" den Modus der Ausführung.

Er soll mir zappeln, starren, kleben,
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben;
Er wird Erquickung sich umsonst erflehn,
Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn!

Aber ein Motiv, das bisher nur durch die Anfangsverse des ersten Monologs angedeutet war, verlangte nun noch eine breitere und nachdrückliche Darstellung: eben jene Unvollkommenheit, das Ungenügen der geltenden Wissenschaft, das Faust angewidert aus ihren Kreisen heraustreibt. Diesem, in der Oekonomie des Stückes nicht zu entbehrenden Zwecke dient die Schülerscene.

Ein Meistergriff, dem warmen, aufrichtigen Wissensstreben des unerfahrenen jungen Blutes die ätzende Ironie des alle Dinge von ihrer schlechtesten Seite sehenden Anwaltes der Verneinung gegenüberzustellen! Diese classische Ironisierung der geistlosen Wissenschaft und ihrer mechanischen Handhabung — „Encheiresin naturae nennts die Chemie“, d. h. wörtlich: „Indiehandnahme der Natur“, wobei freilich der Geist zwischen den Fingern nicht haften bleibt, „spottet ihrer selbst und weiß nicht wie“ — bedarf keines Commentars. Die köstliche Schilderung der abstrusen Logik, der wortgelehrten Metaphysik und ihrer öden Mitteilung durch in die Feder diktierte Paragraphen, die schneidende Verurteilung der vom Naturrecht verirrten, zum Widersinn gealterten Jurisprudenz, der auf Formeln schwörenden, begriffsfeindlichen, in Wortsystemen wohnenden Theologie, die boshafte Charakteristik der Medicin als einer die groß' und kleine Welt durchstudierenden Wissenschaft, die nichts weiß, und das so lebensvoll eingängliche Praktikum des welterfahrenen Satirikers für ihre schlauen Adepten: alles das spricht für sich selbst und ist in geflügelten Worten überall gegenwärtig im Kampfe des Geistes und der Kritik gegen die Routine, den Schlendrian und die Charlatanerie.

Hier erfüllt es im vollen gewünschten Maße den Zweck, Fausts Lossagung von der abstrakten Wissenschaft zu erklären und zu rechtfertigen; er schlägt die neue Bahn ein, die auf mancherlei Umwegen zur fruchtbaren Vermählung der tiefer dringenden Erkenntnis mit dem mächtig arbeitenden Leben führen soll. Zuvor wird dem im alten Gleise sich gläubig fortbewegenden Bemühen noch eine sarkastische Bescheinigung seines selbstgefälligen Unfehlbarkeitsdünkels ausgestellt in der Einzeichnung Mephistos in das Stammbuch des Schülers: „Eritis sicut Deus scientes bonum et

malum“, dem Spruch der Schlange, womit sie Eva zum Sündenfalle verlockt: „Und werdet sein wie Gott, und wissen, was gut und böse ist.“

Und nun kann die Weltfahrt beginnen. Den Zaubermantel, den Faust beim Osterspaziergang ersehnte, breitet Mephisto für ihn aus; es kann gehen, wohin es ihm gefällt. In zwei Worten wird das Programm entworfen, das die Dichtung in ihren beiden Teilen durchzuführen bestimmt ist.

> Wir sehn die kleine, dann die große Welt,
> Mit welcher Freude, welchem Nutzen
> Wirst Du den Cursum durchschmarutzen!

Eins ist noch, was Faust Sorge macht; es fehlt ihm die Erfahrung, die Gewandtheit des Weltumganges:

> Allein bei meinem langen Bart
> Fehlt mir die leichte Lebensart.
> Es wird mir der Versuch nicht glücken;
> Ich wußte nie mich in die Welt zu schicken,
> Vor Andern fühl' ich mich so klein;
> Ich werde stets verlegen sein.

Mephisto giebt ihm die goldene Regel, die für alle solche Bedenklichkeiten das Universalheilmittel enthält: „Sobald Du Dir vertraust, sobald weißt Du zu leben.“ Es gilt also vor allem durch die Gemeinschaft mit den zunächst sich darbietenden Lebenskreisen, und seien es die schlechtesten, jene unentbehrliche Sicherheit selbstvertrauenden Auftretens zu gewinnen; es wird sich eine merkwürdige Umwandlung in dem weltfremden gelehrten Professor vollziehen. Die Dichtung hat dafür nach ihrer Weise ein kühnes, jenen Verwandlungsprozeß im weitesten Umfange darstellendes und erläuterndes Symbol bereit.

XI.

Auerbachs Keller. Die Hexenküche.

Die Dichtung ist auf dem Punkte angelangt, wo es für sie unabwendbar ist, „in die Traum- und Zaubersphäre einzugehen". „Wir sehn die kleine, dann die große Welt": wie wäre es möglich dies, gradezu das ganze Leben umfassende, Programm durchzuführen in rein gegenständlicher Darstellung? Lessing erkannte die Unmöglichkeit einer solchen, und ebenso scheiterte er mit dem Versuch einer ganz symbolischen Handlungsanlage. Goethe, wie er in seinem Mephistopheles mit genialem Schaffen den realistisch thätigen Verführer und den Vertreter eines radikalen Princips zu einer lebensvollen Persönlichkeit verschmolz, verfuhr ebenso in der Ausführung seines ganzen Dramas. Er bedient sich abwechselnd der ganz unmittelbaren Darstellung wirklicher Lebensvorgänge, der reinen Symbolik und auch einer Mischung von beiden, immer durch seine beherrschende Kunst des stärksten, und vor allem des gewollten Eindruckes gewiß. Welches ist nun das Zaubermittel, wodurch ein solches „Ragout" zum Kunstwerk, diese Reihe scheinbar für sich bestehender „Stücke" zur großartigen, Geist und Herz bezwingenden Einheit wird? Es ist zuerst die strenge Folgerichtigkeit, die für das Ganze und für jede kleinste Einzelnheit den Plan bestimmt, es ist sodann die Goethe, wie keinem zweiten zu Gebote stehende Kunst, das poetische Mittel der Symbolik, ja sogar das der Allegorie zu einer so plastischen Gegenständlichkeit und zu

solcher Lebhaftigkeit der Wirkung zu erhöhen, daß es der realistischen Darstellung gleichwertig zur Seite treten, ja sich ihr assimilieren kann.

Ein Wort über das Wesen dieser, von allen größten Dichtern zu allen Zeiten zu ihren höchsten Wirkungen verwendeten Mittel, die der Poesie ganz unentbehrlich sind, kann hier nicht unterdrückt werden, weil die moderne Aesthetik, durch einige mißverstandene Lessingsche Sätze befangen, für die Thatsachen dieses hochbedeutenden Kunstgebietes geradezu mit Blindheit geschlagen ist und unter ihrer blinden Wut vor allem Goethes Faust hat leiden lassen.[1])

Allegorie und Symbolik, beide sind bildliche Darstellungsweisen; als erste Forderung gilt für sie also, daß die Aehnlichkeit zwischen dem Wortlaut und dem Sinne deutlich und in allen ihren Teilen erkennbar sei; es kommt aber für sie, insofern sie künstlerisch, nicht lediglich überzeugend, wirken sollen, noch die Forderung, und zwar als ihr höchstes Gesetz, hinzu, daß sie durch ihren Inhalt und ihre Form schon an sich die Empfindungen erregen, die durch das Gewahrwerden ihres inneren Gehaltes nun sich verstärkt, indem sie auf ein sich darbietendes Allgemeines, Höheres sich erweitert.

In den „Sprüchen über Kunst" sagt Goethe: „die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei". „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und

---

1) Ausführlich hat der Verfasser sich über den Gegenstand in seinem „Handbuch der Poetik. Eine kritisch-historische Darstellung der Theorie der Dichtkunst" (Stuttgart. Cotta 1887) geäußert; vergleiche namentlich den XII. Abschnitt S. 179—200.

so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe."

Die Meinung ist doch wohl die: der Begriff beruht auf einem bestimmt formulierten Verstandesurteil, zu welchem wir gelangen, indem wir in der Summe der gleichartigen Einzeldinge die wesentlichen Merkmale feststellen, die allen gemeinsam sind, ferner die Merkmale, durch die sie untereinander oder von verwandten Dingen sich unterscheiden. Indem wir mit einer Summe zusammengehöriger oder verwandter Begriffe ebenso verfahren, steigen wir zu höheren Begriffen auf und von diesen zu noch weiter umfassenden Gesamtbegriffen. Hier ist überall auf Erfahrung gegründete Bestimmtheit und Klarheit vorhanden, und der sprachliche Ausdruck stellt den Gedanken vollständig dar. Ihm kann die allegorische Bildlichkeit sich anschließen, aber sie hat für die Kunst vor jenem den unschätzbaren, durch nichts anders zu ersetzenden Vorteil der prägnanten Kürze voraus, da, wenn wir einmal der Aehnlichkeit gewisser für die Begriffe im Bilde eintretender konkreter Gegenstände gewahr geworden sind, nun durch ihr gegenseitiges Verhalten und Handeln untereinander mit einem Schlage eine Flut von Wechselbeziehungen der Vorstellung und Empfindung gegenwärtig gemacht werden kann, wozu in rein gegenständlicher oder in abstrakter Vorführung eine ungeheure Breite erforderlich gewesen wäre. Nimmt man nun hinzu, daß der Künstler solche allegorische Bildlichkeit an und für sich reizvoll, fesselnd, lebhafte Empfindung wirkend zu gestalten weiß, so ergiebt sich eine nicht auszudenkende Kraft dieses künstlerischen Darstellungsmittels.

Indem wir nun aber zu den höchsten Vorstellungen vorschreiten, gewahren wir, daß jene begrifflichen Feststellungen

wohl geeignet sind, zur Kennzeichnung und Unterscheidung derselben zu dienen, aber keineswegs vermögend ihr Wesen zu erschöpfen. Weite Gebiete des Gefühls und auch der Erfahrung sind der deutlichen Erkenntnis verschlossen, und die Vernunft erkennt die Existenz und unaufhörliche Wirksamkeit von Mächten an, die dem Verstande unfaßbar und „unbegreiflich“ sind. So ist gerade die Thätigkeit des Verstandes, welche die „vollständige Summe“ der Erfahrung zu Begriffen vereinigt, am besten wirksam, zu erweisen, daß die bessere und größere Hälfte der Erkenntnis darüber hinaus noch übrig bleibt für die bloßen „Schlüsse“ der Vernunft, für das Urteil der Empfindung und weiter hinaus statt der Erkenntniß für die Ahnung und den Glauben. Daraus ergiebt sich, daß, wer diese Thatsache nicht anerkennt, notwendig auch zu begrifflichem Irrtum gelangen muß, eine Beobachtung, der Goethe den schlagenden Ausdruck verliehen hat: „Wer sich vor der Idee scheut, hat auch zuletzt den Begriff nicht mehr.“

Wenn also das Höchste in den Dingen und ihre eigentliche Vollständigkeit niemals begrifflich festgestellt und überhaupt niemals ganz ausgesprochen werden kann, sondern die Vorstellung davon nur im Ahnen, Glauben und Fühlen als Thatsache vorhanden ist, so ist es klar, daß dieses Höchste und die eigentliche Vollständigkeit der Dinge auf keine andere Weise dargestellt werden kann als durch die Kunst, deren Wesen es ist, durch die bildlichen Mittel, die das ganze Naturreich und Leben ihr darbietet, den Sinnen sich verständlich zu machen und dadurch nachahmend alle jene Seelenvorgänge hervorzubringen, in denen sich die „Idee“ den Menschen kund thut. In ihren größten wie in ihren kleinsten Schöpfungen ist dies das Ziel der Kunst; sie erreicht es dort mit einer Fülle von Anschauungen, hier

vermag es der echte Künstler auch mit den geringsten Mitteln durch jene undefinierbare Zaubergewalt, mit der wahres Gefühl auch immer wieder Empfindung erweckt. Die Poesie, und neben ihr die bildende Kunst, hat aber kein so wirksames Mittel, auch in kleinem Umfange die Anschauung und Empfindung des Ideellen hervorzubringen als die Symbolik mit ihrer Kraft, durch konkrete Dinge und ihre Beziehungen zu einander auf Ideen hinzuweisen und sie als die Kennzeichen dafür dienen zu lassen. Immer handelt es sich bei ihr um jene höchsten Dinge, die eben nicht vollständig in Begriffe zu fassen und auszusprechen sind, sondern bei denen ein bedeutender Teil dem Ahnen und Fühlen überlassen bleiben muß. Die poetische Allegorie ist in allen Fortschreitungen der Darstellung enger an die einzelnen Bestandteile der vorschwebenden Begriffsverhältnisse gebunden; indem die poetische Symbolik das gewählte Bild in voller Freiheit, wenn auch immer im Hinblick auf die vorschwebende Idee, also das Aehnlichkeitsmoment in den Vordergrund stellend, ausführt, erhält das Bild etwas Unendliches; es läßt sich nicht aussprechen, wie die Empfindung der Idee immer aufs neue dadurch angeregt wird und damit auch eine unerschöpfliche Kraft immer erneute Gedankenbildung zu erwecken erlangt. Darin liegt die Erklärung dafür, daß schön und treffend gewählte Symbole eine geradezu ewige Geltung besitzen können, weil die Idee, welche sie erzeugte, wenn auch aus den temporären Erscheinungen und Verhältnissen geschöpft, die Deutung und Anwendung auf die gleichartigen, wenn auch äußerlich noch so sehr veränderten und erweiterten Zustände nicht allein immer wieder zuläßt, sondern zu solcher Erfassung um so stärker auffordert, je besser sie gelungen ist.

Mit höchster Genialität hat Goethe im Faust die Symbolik seinem Zwecke unterthan gemacht, teils mit der

wunderbarsten Kunst sie in die reale Handlung verwebend — so in der Scene mit dem Erdgeiste, in der Einführung des Mephistopheles, oder im zweiten Teile in der Beschwörung der Helena und der Erzeugung des Homunculus —, teils, indem er für ganze in sich abgeschlossene Scenen zur reinen Symbolik griff, freilich grade sie mit der reichsten Fülle plastischer Gestaltungskraft und allem Zauberschmuck der Phantasie ausstattend: solche Scenen sind die Hexenküche und die romantische Walpurgisnacht im ersten Teile, im zweiten die klassische Walpurgisnacht, die Helena und der ganze Schluß.

Die Scene in der „Hexenküche“ ist, an und für sich, schon ein frappantes Beispiel für die Unentbehrlichkeit der Symbole zur Darstellung solcher incommensurablen Vorgänge wie Fausts „Verjüngung“, die in Wahrheit doch die Umwandlung des dem thätigen und genießenden Leben entfremdeten Grüblers in den Weltmenschen mit ihren sein ganzes Wesen durchdringenden Folgen bedeutet. Nicht durch ein ganzes Drama für sich, nur in der Form des psychologischen Romans wäre die Aufgabe zu lösen. Die Symbolik verstattet es dem Dichter in einer einzigen Scene seinen Zweck zu erreichen, wobei er, höchst unbekümmert um alle unberufenen Verbote einer schwachsichtigen Aesthetik, mit scharf treffendem Witz und übersprudelnder Laune für eine Menge begrifflicher Einzelnheiten von der Allegorie den freiesten, kühnsten und glücklichsten Gebrauch macht. In einer Reihe solcher mit reichstem Detail ausgestatteter Züge erinnert das wüste Gebahren der Meerkatzen und Affen an die banale Jagd nach Gewinn und Genuß und äußerer Geltung, wobei in den „großen und in den kleinen“ Gesellschaftskreisen auf allen Gebieten die Plattheit und das Unvermögen ihr Behagen finden. Auf diesem Untergrunde treten nun zwei große

Ideen in voller Kraft und Anschaulichkeit der symbolischen Erscheinung hervor. In dem banausischen und gemeinen Getriebe vermag den hohen und kraftvollen Geist nur eine Erscheinung zu fesseln, die er wiederum nur aus der Buntheit und mitten aus den tausend Nichtigkeiten dieses Getreibes zu ergreifen vermag: es zeigt ihm im Zauberspiegel die schöne Gestalt. Und die zweite große Idee: bei allen tödtlichen Gefahren des Weltlebens gerade für den hoch und reich Begabten ist allein die Berührung mit seinem Getriebe vermögend, die Gemüts- und Willenskräfte, die in der Weltentfremdung leicht erlahmen und eintrocknen, durch Erregung, Kämpfe und Irrungen aller Art in Fluß und Thätigkeit zu bringen: ein gefährlicher Zaubertrank, der aber außer seinem Gifte für den, der ihn zu vertragen vermag, verjüngende und jung erhaltende Kraft besitzt.

Die beiden Scenen in „Auerbachs Keller" und in der „Hexenküche" stehen im engsten Zusammenhange. Es handelt sich für Fausts neuen Mentor vor allen Dingen darum, ihm, sei es wie es sei, an dem Leben in der Gesellschaft Geschmack beizubringen; die schlechteste lehre ihn fühlen, daß er ein Mensch mit Menschen sei.

> Ich muß Dich nun vor allen Dingen
> In lustige Gesellschaft bringen,
> Damit Du siehst, wie leicht sich's leben läßt.
> Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest.
> Mit wenig Witz und viel Behagen
> Dreht Jeder sich im engen Zirkeltanz,
> Wie junge Katzen mit dem Schwanz.
> Wenn sie nicht über Kopfweh klagen,
> So lang der Wirth nur weiter borgt,
> Sind sie vergnügt und unbesorgt.

Der Dichter benutzte die alte Ueberlieferung der Sage vom Weinzauber in Auerbachs Keller aus den Erfurter Zu-

sätzen zum Faustbuch für seine Zwecke, das heißt, er legt ihr grade die entgegengesetzte Bedeutung unter. Im Faustbuch zeigt uns diese Geschichte, wie so viele andere, den Doktor Faust als vagabondierenden Charlatan, der an wüsten Gelagen seine Lust hat und sein höchstes Vergnügen, wenn er seine Cumpane hänseln kann. Goethe läßt im jugendlichen Urentwurf zwar Faust noch selbst den Zauber vollbringen, aber in höchst reservierter Haltung und mit offenbarem Mißmute an dem ganzen Vorgange, dem er sich so bald als möglich entzieht. Aber schon im Fragment wird die Aktion allein dem Mephistopheles zugewiesen, und Faust spricht als völlig passiver widerwilliger Zuschauer kaum ein einziges Wort. Die Scene dient der rein negativen Absicht, zu zeigen, daß auf diesem Boden es keinen Köder giebt, womit der Mystagoge seinen Neophyten verlocken könnte, sich tiefer in seine Geheimnisse einweihen zu lassen. Hier regiert die roheste und gemeinste Form geselliger Lust, und kein andres Interesse kann hier aufkommen als die Freude an der Zote; es ist das rechte Feld für Mephistopheles, um mit seinen Künsten zu excellieren, mag er dieses sein eigentliches Publikum nun mit seinem satirischen Witz ergötzen, natürlich nach ihrem Geschmack ihn würzend, oder, was noch jauchzender aufgenommen wird, die durstigen Kehlen mit Stoff versehen. Denn das einfache Motiv der Sage verwendet Goethe sehr geistreich, um das Bild der in diesen Kreisen herrschenden Observanz zu vollenden; durch seine freigebige Spende steigert sich das Behagen schnell zum „kannibalischen Wohlsein“, um dann sogleich die „Bestialität“ sich in allen ihren Gestaltungen offenbaren zu lassen, als Zanksucht, Rauflust, trunkene Tollheit und ihren abgestandenen Bodensatz, matte triviale Philistrosität.

Wenn Mephisto auf Faust wirklichen Einfluß gewinnen

will, so muß er sich nach andern Reizen umsehen, die mächtig genug sind, im Innern seines Pfleglings eine durchgreifende Wandlung hervorzubringen: dieses Wunder wirkt in Faust die Liebe, und Mephistos Mittel, ihn dafür empfänglich zu machen, sind der Verjüngungstrank und der Zauberspiegel der Hexenküche. Unmittelbar auf den Spuk der Hexenscene folgt die Gretchentragödie, um dann eine weite Strecke hin das Interesse der Handlung ausschließlich in sich aufzunehmen.

Man muß Goethe wirklich sehr schlecht kennen, wenn man sich einreden lassen soll, er habe für einen so wichtigen Wendepunkt seines Gedichtes sich mit der Inscenierung einer kahlen Zauberposse begnügt und nicht vielmehr seine ganze Kunst daran gesetzt, in jeder Wendung, ja in jedem Worte der Scene, den weitgreifenden Sinn der Handlung, von dessen Bedeutung er erfüllt war, hindurchleuchten zu lassen, er, der in solchen Bravourleistungen erfinderischer Phantasie der unerreichte Meister ist!

Ein doppeltes Programm stellte Mephisto im Beginn der Weltfahrt auf: „Wir sehn die kleine, dann die große Welt!“ Für die energische Zusammenfassung der Erfahrungen in der einen und ihre Wirkung auf Faust tritt die Scene in der Hexenküche ein, den gleichen Zweck für die andre erfüllt die Walpurgisnacht auf dem Brocken.

In einem so schwierigen Falle, wie dem hier vorliegenden muß die Symbolik bis an die äußerste Grenze der Kühnheit gehen und sich auch nicht davor scheuen, von dem, an sich bedenklicheren, weil überwiegend an den Verstand sich wendenden, Mittel der Allegorie Gebrauch zu machen. Ja, da die einmal erwählte Form doch eine gewisse Vollständigkeit der Durchführung verlangt, und andrerseits nun auch die in Handlung gesetzte Bildlichkeit in ihre Rechte tritt und ihre

Forderungen stellt, so ergiebt sich die Notwendigkeit, in Nebendingen sich auch mit einem minderen Grade von Aehnlichkeit der Bilder mit den Begriffen zu begnügen. Bei solchen Mißlichkeiten ist es Goethes stehende Praxis, auf geschickte Weise die Deutung den von ihm eingeführten allegorischen Requisiten, gradhin ausgesprochen, beizufügen, den Schlüssel, der sich sonst nicht leicht genug finden ließe, selbst zu geben. Das ist nicht die beste Art zu verfahren, aber Goethe ist nie um Mittel verlegen, den Mangel zu verdecken und durch einen doppelt reichen Aufwand von Humor, Ironie, Satire dafür zu entschädigen.

Das Verfahren bietet aber zudem den unleugbaren Vorteil, daß es der Auffassung des Ganzen den erwünschtesten Fingerzeig giebt und die Sicherheit sich auf dem rechten Wege zu befinden. Die volle Gewißheit freilich dafür, daß man Goethescher Symbolik gegenüber sich im Rechten befinde, muß allemal von der Erfüllung der folgenden Forderung abhängig gemacht werden: daß zuletzt die Deutung als ein Ganzes betrachtet — und von hier aus ebenso auch die Erklärung aller Einzelheiten — der Phantasie leicht und zwanglos, dem Verstande einleuchtend, dem Empfindungsurteil unmittelbar überzeugend und vielseitig es bewegend sich darstelle. Es versteht sich andrerseits von selbst, daß ein solches Resultat ohne energisches Zusammenwirken der drei genannten Vermögen nicht möglich ist, und nicht, ohne daß jedes Einzelne immer nur mit dem zusammenfassend auf das Ganze gerichteten Blick betrachtet und erwogen werde. Eine für solche systemwidrigen Evolutionen des Genies blindgeborene Kritik freilich liebt es, umgekehrt aus dem kunst- und absichtsvollen Ganzen nur die einzelnen Teile in die Hand und unter ihre Starbrille zu nehmen, statt sie an dem ihnen perspektivisch zugewiesenen Orte wirken

zu lassen, wobei dann leider das geistige Band wohl fehlen muß.

Das Scenarium ist für eine symbolische Handlung wie die vorliegende von Wichtigkeit: „Auf einem niedrigen Herde steht ein großer Kessel über dem Feuer. In dem Dampfe, der davon in die Höhe steigt, zeigen sich verschiedene Gestalten. Eine Meerkatze sitzt bei dem Kessel und schäumt ihn und sorgt, daß er nicht überläuft. Der Meerkater mit den Jungen sitzt daneben und wärmt sich. Wände und Decken sind mit dem seltsamsten Hexenhausrath ausgeschmückt." Gleich das wichtigste der hier angeführten Requisiten, um das sich die ganze erste Hälfte der Scene abspielt, der Hexenkessel, gehört zu der Klasse von Allegorieen, für die der Dichter selbst die nicht mißzuverstehende Deutung beigefügt hat. Ja, er hielt es für geraten, die schon im Fragment gegebenen Fingerzeige bei der Bearbeitung für die neue Dichtung noch nachdrücklich zu verstärken durch die folgenden vier eingeschobenen Verse:

Meph.: So sagt mir doch, verfluchte Puppen!
Was quirlt Ihr in dem Brei herum?

Thiere: Wir kochen breite Bettelsuppen.

Meph.: Da habt Ihr ein groß Publikum.

Das Bild auf litterarische Sudelköcherei anzuwenden liegt nahe genug und ist von Goethe oft in diesem Sinne gebraucht worden; im Xenienstreit begegnet es, und in einem Brief an Schiller schreibt er im Juli 1797 mit Beziehung auf ein elendes Drama: „es ist so recht eigentlich eine Bettelsuppe, wie sie das deutsche Publikum liebt." Noch einmal lenkt eine Frage des Mephistopheles die Aufmerksamkeit auf die Geschäftigkeit der Tiere um den brodelnden Kessel,

den sie zu versorgen haben, als ob nicht gerade er selbst darüber am besten **Bescheid wüßte:**

Meph: (sich dem Feuer nähernd) Und dieser Topf?

Kater u. Kätzin: Der alberne Tropf!
Er kennt nicht den Topf,
Er kennt nicht den Kessel!

Und als ihm bei der höllischen Köcherei der Ehrenvorsitz übertragen und er von den immer absurder sich gebärdenden Tieren mit den Attributen dieser Würde ausgestattet wird, erwidert er auf ihre abgeschmackten Reden zuletzt gradhin:

Nun, wenigstens muß man bekennen,
Daß es aufrichtige Poeten sind.

Damit ist der direkte Aufschluß gegeben, daß jene allegorische Symbolik auf litterarische Zustände und Produktion hinweist, und damit sind auch die „aus dem Kessel aufsteigenden Gestalten" des Scenars erklärt. Durch einen ebenso einfachen als notwendigen Rückschluß ergiebt sich daraus die Auffassung des Ganzen: die Hexenküche stellt im Symbol das Treiben der breiten Gesellschaftskreise dar und zwar, mephistophelisch angesehen von der Seite seiner gemeinen Trivialität, Abgeschmacktheit, Verderbtheit, das seine Abspiegelung, die Darstellung seiner Quintessenz, in der entsprechenden Litteratur von jeher gefunden hat und findet.

Das Problem, um dessentwillen die Scene erfunden ist, liegt doch so: auf der einen Seite steht die abgesonderte Existenz der weltentfremdeten Gelehrsamkeit, die Polyhistorie, die ihrer selbst müde geworden ist und in einem ihrer unbefriedigten Vertreter nach Erfrischung, nach lebensvoller Erneuerung von leidenschaftlichem Sehnen erfaßt ist; auf der

andern Seite steht, ebenso von jenem abgetrennt, das Welttreiben, sich selbst überlassen, in Roheit verwildert, dem animalischen, ja bestialischen Instinkte folgend — man denke an die schwierigen und langsamen Uebergänge aus der Unkultur des siebzehnten Juhrhunderts zu den Kulturzuständen, wie das letzte Viertel des achtzehnten sie dann endlich hervorgebracht hat.

Die Aufgabe ist, die Vereinigung beider getrennten Elemente herbeizuführen, eins in dem andern die Mittel der Regeneration finden zu lassen.

Der Weg dazu ist die ästhetische Erziehung im weitesten Sinne, nicht allein durch die Kunst, sondern durch die Uebung und Entwicklung aller Sinne in der getreu beobachteten Aufnahme der konkreten Welt und ihrer Wandlungen. Daher ist die Forderung unabweislich: Eindringen der abstrakten Geistesarbeit in die Natur und das vielgestaltige Menschenleben, Hindurchgang durch das Welttreiben. Das eben aber ist der Inhalt des Paktes, den Faust mit Mephistopheles geschlossen hat; die ihn dabei unbewußt vorwärts treibende Kraft ist das Streben nach Verjüngung des der Welt in bloßer Theorie und Spekulation entfremdeten Geistes, indem er seine Isolierung von dem so lange ihm als vulgär geltenden Welt-, Kunst- und Litteraturtreiben aufgiebt, und sich ungeachtet aller Roheit und Trivialität, der er dort begegnet, mitten in seinen Schwall stürzt: ein Unternehmen, bei dem er freilich riskiert sich selbst aufzugeben und seine Spannkraft zu verlieren.

Kleidet man diese Betrachtungen in das Bildergewand der Dichtung und sucht darnach ihr Facit, so würde es lauten: Mephisto schleppt Faust in das banale Gesellschaftstreiben — in der Absicht, durch die Leidenschaft ihn darin zu fesseln und ihn dadurch zu verderben. Diese Prozedur

wird versinnlicht durch den Akt der Einführung in die Hexenküche und Fausts Verjüngung durch den Zaubertrank.

„Verjüngung“ ist es, wonach zu allernächst und zu allermeist Faust verlangt. Hier hat man wirklich nur dem gewöhnlichen bildlichen Sprachgebrauch zu folgen, um den Dichter völlig zu verstehen. Man stelle sich Faust als auf der Höhe des Mannesalters angelangt vor, aber durch seine Gewohnheit der Weltentsagung und Concentration im Studium und Lehre nach Haltung, Wesen und Ansehen dem Anscheine nach in weit vorgerückteren Jahren; nun erwacht mit dem von Mephisto geförderten Entschlusse in ihm die volle Leidenschaftlichkeit der versäumten Jugend und ruft die doppelte Stärke des Contrastes zwischen seinem Gebahren, das er nicht so schnell ablegen oder verwandeln kann, und seinem völlig veränderten Innern hervor. Es ist überflüssig und pedantisch, sich um die von der Dichtung in solchen Fällen angegebenen Zahlen Sorgen zu machen, wenn z. B. Faust hier verlangt, daß der Zauber „dreißig Jahre ihm vom Leibe schaffe“. Wen es vergnügt, der kann die Rechnung leicht so anstellen, daß er sich ihn als am Ende der Dreißig stehend denkt, aber zu Anfang in seiner Gravität um eben so viel älter erscheinend wie er später in seiner Rolle als Cavalier den Eindruck eines weit jüngeren Mannes erweckt, zuvor etwa um fünfzehn Jahre älter und jetzt um fünfzehn Jahre jünger, als er in der That ist; das macht zusammen dreißig aus. Das wäre überflüssig und nicht frei von allzu pedantischer Strenge in der Auffassung dichterischer Phantasie. Aber es würde die Gesammtauffassung dadurch keineswegs beeinträchtigt; wohl aber geschieht grade ihr der allergrößte Schaden, wenn man hier und an andern Stellen der Faustdichtung umständliche Zeitberechnungen nach dem buchstäblichen Wortlaut anstellt. Mit einem Faust, den man nach der Meinung

der Interpreten von vorneherein sich als zwischen Fünfzig und Sechzig vorstellen soll, damit man nach der Subtraktion von Dreißig ihn dann noch als den Helden der Gretchentragödie denken könne, würde, wenn man solche Verkehrtheit ernstlich nähme, das lebendige Verständnis der ganzen Dichtung rettungslos ruiniert.

Die ergreifende Kraft der Goetheschen Symbolik beruht überall darauf, daß sie durchweg in dichterischer Hülle die Wahrheit giebt, nirgends ein mystisch-romantisches Spiel mit dem Wunder. Den Fingerzeig für das Verständnis des „Verjüngungsglaubens“ giebt der Dichter wiederum gradehin in Mephistos Antwort auf Fausts ungeduldige Abwehr des von ihm vorgeschlagenen Mittels. Als das Mittel, ohne Geld und Arzt und Zauberei auf achtzig Jahr sogar sich zu verjüngen, bezeichnet er höchst überzeugend die Rückkehr zu den natürlichen Bedingungen des einfachsten bäuerlichen Lebens, freilich seinem Charakter gemäß mit spöttischer Ironie da er es ja mit Sicherheit voraus weiß, daß seinem Schützling das enge Leben garnicht anstehen wird:

> Begieb Dich gleich hinaus aufs Feld,
> Fang an zu hacken und zu graben,
> Erhalte Dich und Deinen Sinn
> In einem ganz beschränkten Kreise,
> Ernähre Dich mit ungemischter Speise,
> Leb' mit dem Vieh als Vieh, und acht' es nicht für Raub,
> Den Acker, den Du erntest, selbst zu düngen.

Zu dem Gebrauch dieses Balsams, den die Natur selbst ausgefunden hat, kann und will Faust sich nicht gewöhnen, und „so muß denn doch die Hexe dran“, so muß er denn doch sich dazu bequemen, mitten in den „Wust von Raserei“ des Hexenlaboratoriums sich hineinzerren zu lassen, in dem allein der zu seiner Verjüngung gebraute Trank zu finden ist. Wieder fand der Dichter bei der Ueberarbeitung es nötig,

zur besseren Erklärung seiner Meinung hier eine Stelle einzuschieben. Die zwölf Verse sind reich an feinster und tiefster Bedeutung:

Faust: Warum denn just das alte Weib?
Kannst Du den Trank nicht selber brauen?

Meph.: Das wär' ein schöner Zeitvertreib!
Ich wollt' indeß wohl tausend Brücken bauen.
Nicht Kunst und Wissenschaft allein,
Geduld will bei dem Werke sein.
Ein stiller Geist ist jahrelang geschäftig,
Die Zeit nur macht die feine Gährung kräftig.
Und Alles, was dazu gehört,
Es sind gar wunderbare Sachen!
Der Teufel hat sie's zwar gelehrt:
Allein der Teufel kann's nicht machen.

Es handelt sich um die Wirkung der aus Erfahrung geschöpften Kenntnis und Gewöhnung des Welt- und Gesellschaftslebens im mephistophelischen Sinne. Faust, in der heftigen Erkrankung seines Gemütslebens, lernt die Welt unter Mephistos Führung kennen, das bedeutet, er nimmt sie pessimistisch auf, und es wirken dem entsprechend diejenigen ihrer Erscheinungen vorzüglich auf ihn, in denen der platt realistische, skeptische, den Idealismus negierende, kurz der mephistophelische Geist die Herrschaft führt und den Lehrmeister abgiebt. Die Wirkung davon aber könnte durch die in die Vorstellungsweise aufgenommene Abstraktion nicht ersetzt werden, sie muß schlechterdings durchgemacht werden: „Die Zeit nur macht die feine Gährung kräftig." — Es mag hier beiläufig, aber ein- für alle Male, bemerkt werden, daß alle für das Gedicht nach beliebter Weise angestellten Zeitberechnungen durch seine symbolische Darstellungsweise absolut hinfällig werden; für alle diese Aeußerlichkeiten der dramatischen Technik herrscht in der Faust-

dichtung völlige Freiheit; wie denn am Schlusse des Ganzen, nach einer gelegentlichen Aeußerung des Dichters, Faust hundert Jahre alt zu denken ist. So repräsentieren auch die Vorgänge in der Hexenküche die Wirkungen eines längeren Verkehrs in den geschilderten Kreisen. Mephistopheles vertritt darin den pessimistischen Sinn in Abstrakto, die Hexe ist die Vertreterin des ganzen Heeres seiner einflußreichsten Angestellten in der Praxis. Der Tradition getreu repräsentiert sie in abschreckendster, abominabler Erscheinung die grobe Sinnlichkeit, die in der Hexenküche, dem gemeinen Leben, ihren Tummelplatz hat, und die in dem Gebräu des Hexen-Kessels, der entsprechenden Litteratur, zugleich ihr charakteristisches Lieblings-Erzeugnis und das wirksamste Mittel der Befestigung ihrer Herrschaft mit cynischem Behagen bereitet.

Nun ist der tiefe Gedanke des Gedichts dieser: wie sehr Faust die Hexe verabscheut, ihr Reich mit allem Zubehör verachtet, ganz wie die vornehme gelehrte Philosophie die grobe Gemeinheit der vulgären Litteratur in der Zeit der Krisis vor dem Entstehen unseres Classicismus, so kann ihm der Schritt mitten hinein in die Umgebung der vollen Entfaltung des sinnlichen Lebens auch in seinen tollsten, abgeschmacktesten Gestaltungen auf keine Weise erspart werden. Für die Wirksamkeit im handelnden Leben wie in der schaffenden Kunst ist solche Erfahrung und Berührung unentbehrlich; wie will Faust auf die Welt wirken, wenn er sie nicht kennt, wie sie ist! Einen „Balsam-Extrakt“ aber, der ihm diese Kenntnis theoretisch vermittelte, giebt es nicht.

Noch einen zweiten Hauptgedanken, der jenen ersten ergänzt, hat Goethe mit großer Kunst in diese merkwürdige Scene verwebt. Mephistopheles wird Faust zu nichts verführen, wozu dieser nicht auf seinem eigenen erwählten Gange

ohnehin gelangen müßte. Die abstumpfende, herabziehende, die sinnliche Leidenschaft entzündende Wirkung der gefährlichen Berührung mit der schlimmen Welt wird er an sich erfahren, und Mephisto wird an seinem stufenweise immer schnelleren, bis zu furchtbarer Tiefe ihn herabstürzenden Falle seine Freude haben. Aber über den besseren Teil seiner Seele hat er keine Macht; die Kraft seines immer mit erneutem Flügelschlage aufwärts sich schwingenden Strebens kann die leidenschaftliche Verirrung nicht lähmen. „Und hat an ihm die Liebe gar von oben theilgenommen," so giebt es selbst für die furchtbar lastende Schwere der Vergehung zuletzt eine Möglichkeit der Sühne. So angesehen zeigt sich die Scene in der Hexenküche erst als das, was sie in Wahrheit ist, die Vorbereitung und Einleitung zu der tragischen Vernichtung des holden Mädchens, das der unselige Gegenstand der Liebe Fausts wird, dieses Faust, der, durch die unaufhaltsam drängende Macht seines universalen Geistes nach aus der Ferne unwiderstehlich heranziehenden Zielen vorwärts getrieben, von plötzlich wie vulkanisch hervorbrechender echter Herzensergießung ergriffen, zu einem kurzen, aber zerstörenden Verweilen gefesselt wird.

Was ist es, das den von dem schalen, wüsten Treiben Angewiderten festhält und zu dem verderblichen Verweilen zu verführen vermag? Es ist die Macht der Schönheit, der er eben nur hier, in der sinnlichen Welt, begegnen kann: es ist das Bild im Zauberspiegel der Hexenküche. Erst der Eindruck, den er hier empfangen hat, macht ihn für die Wirkung des Zaubertranks empfänglich, das heißt widerstandslos gegen die verführende Versuchung.

Allein das dem tiefsinnigen Symbole dienende Bild bedurfte, um nicht kahl zu erscheinen, nun noch einer reicheren Ausgestaltung, die stil- und charaktergemäß erfunden werden

mußte. Kann es nun, abgesehen von der aberweisen Schulkritik, für irgend jemanden zweifelhaft sein, was ein Goethe solcher Nötigung gegenüber zu thun fand: ob er sich dazu hergegeben habe, die mangelnde Dekoration durch tollen barocken Unsinn herzustellen, oder ob es ihm gefiel mit der ihm zu Gebote stehenden Virtuosität die phantastischen Gestaltungen durch den elektrischen Strom seiner symbolisierenden Kunst in eine dem Leben ähnliche Bewegung zu setzen? Er that damit nichts andres, als wozu die Tierdichtung von jeher die Wege gewiesen, und was auch die darstellende Kunst sich mit großem Vorteil zu Nutzen gemacht hat; es sei an Kaulbachs „Reineke Fuchs“ erinnert. In dem Gebahren und in dem Gespräch der Meerkatzen ist nichts, was dem Dichter nicht durch symbolisierende und allegorisierende Absicht eingegeben wäre, und es ist ergötzlich, dem Spiel seiner satirischen Laune zu folgen.

„Das ist die Magd, das ist der Knecht,“ so stellt Mephisto die den Kessel abschäumende „Kätzin“ vor und den „Kater,“ der „mit den Jungen daneben sitzt und sich wärmt.“ Die schon erörterte, hier unmittelbar sich anschließende, direkt vom Dichter gegebene Deutung des Kessels als des Symbols litterarischer Köcherei macht ebenso unmittelbar das übrige verständlich: die breiten Bettelsuppen abschäumend, vertritt die Kätzin die in diesen Regionen heimische Art von Kritik, der sich an dem Geköch die Pfoten wärmende Meerkater mit seinen Jungen das daraus behaglich seinen Nutzen ziehende Autorengesindel.

Meph.: Es scheint die Frau ist nicht zu Hause?

Die Thiere: Beim Schmause,
Aus dem Haus
Zum Schornstein hinaus!

Meph.: Wie lange pflegt sie wohl zu schwärmen?
Die Thiere: So lang' wir uns die Pfoten wärmen.

Sie wärmen sich an der Suppe, so lange das gerade bei ihrem „großen Publikum“ beliebte Präparat noch Abgang findet, wo dann der Genius Loci, die Hexe, sich einstellt, um durch die geeignete Würze eine zeitgemäße Erneuerung zu bewirken.

Meph.: (zu Faust) Wie findest Du die zarten Thiere?
Faust: So abgeschmackt, als ich nur Jemand sah!

Es folgt die satirische Charakteristik der Bettelpoetenzunft nach ihrem Spiritus Rektor, der Macht, die allein sie in Bewegung setzt:

Der Kater: (macht sich herbei und schmeichelt dem Mephistopheles)
O würfle nur gleich
Und mache mich reich
Und laß mich gewinnen!
Gar schlecht ist's bestellt,
Und wär' ich bei Geld,
So wär' ich bei Sinnen.

Ganz folgerichtig schließt sich an dies offenherzige Bekenntnis, das keines Commentars bedarf, die schwerer zu verstehende, aber höchst ergötzliche nächste Allegorie an. Sie enthält die treffende Persiflage der von dieser so löblich offenbarten Sinnesart dennoch ganz allgemein zur Schau getragenen halb oberflächlichen, halb heuchlerischen, sogenannten Moral die nur ein weiteres Ingrediens und Charakteristikum dieser Hexenküchen-Sinnesart ist. Es ist der wahre Extrakt der Hexenküchenmoral mit bigottem Anstrich: die scheinbare Verachtung der Welt als hohl und leer, eitel und nichtig — eine Art der Deklamation, die Goethe nicht leiden mochte, ja die er in Dichtung und Wahrheit als die stärkste Blasphemie bezeichnet —, eine Weltverachtung aber, die das Phi-

listerium nur seinen Jungen predigt, während es für sich die wohlweisliche Ausnahme reserviert, das, wovor sie den andern so grauslich macht, selbst recht wohl vertragen zu können.

(Indessen haben die jungen Meerkätzchen mit einer großen Kugel gespielt und rollen sie hervor)

Der Kater. Das ist die Welt;
Sie steigt und fällt
Und rollt beständig:
Sie klingt wie Glas:
Wie bald bricht das?
Ist hohl inwendig;
Hier glänzt sie sehr
Und hier noch mehr.
Ich bin lebendig!
Mein lieber Sohn,
Halt' Dich davon!
Du mußt sterben!
Sie ist von Thon,
Es giebt Scherben.

Ihre Hauptwürze erhalten die Verse noch durch den Ton des Cynismus, womit der Meerkater nicht nur seine Moralpredigt, sondern auch die Ausnahmeforderung für sich selbst parodiert.

„Was soll das Sieb?“ fragt Mephistopheles nun den Kater. „Wärst Du ein Dieb, wollt ich dich gleich erkennen,“ antwortet der, und zur Kätzin, die er durchsehen läßt, spricht er:

Sieh durch das Sieb!
Erkennst Du den Dieb,
Und darfst ihn nicht nennen?

Ein neues treffendes Symbol der in den hier ins Auge gefaßten Kreisen ausgebildeten Gesellschaftssitte und -Sinnesweise: ein kurzes helles Streiflicht auf die hier zur Meisterschaft sich entwickelnde Fehler- und Laster-Beobach-

tung und -Kenntnis, verbunden mit der zum Gesetz erhobenen Gewohnheit sie nichtsdestoweniger zu cachieren. So erkennt die kritische Kätzin den Mephistopheles durch das Sieb sofort, aber eben die Hexenküchenmoral verpönt es durchaus, das zu „nennen," was doch so eifrig erspäht wird. Jetzt aber erhält Mephisto auf die wiederholte Frage nach dem Kessel den seiner Würde gebührenden Ehrenplatz bei dem Hauptgeschäft dieses trefflichen Laboratoriums, aus Klatsch und Lüge, Gemeinheit und Widersinn eine süße Mischung für sein Publikum zu brauen. Der Wedel, den er in die Hand bekommt, ist gleichsam das Ehrenscepter der hier herrschenden Convenienz.

Währenddessen hat Faust, von allen diesen Vorgängen abgewandt und unberührt, dem Spiegel gegenübergestanden, „sich ihm bald genähert, bald von ihm entfernt."

Was seh' ich? Welch ein himmlisch Bild
Zeigt sich in diesem Zauberspiegel!
O Liebe, leihe mir den schnellsten Deiner Flügel
Und führe mich in ihr Gefild!

Die Macht der Schönheit erfaßt ihn; allein in der Sinnlichkeit erscheint die Schönheit, sie ist abstrakt nicht zu konstruiren; nur muß, um sie zu erblicken, der Sinn und die Empfindung richtig sein, denn sie ist eine subjektive Erscheinung. Wo Mephistopheles und die Meerkatzen der Hexenküche nur von grober Genußgier erfaßt werden, entflammt die Freude am schönen Schein eine edle Seele zu leidenschaftlicher Sehnsucht, da sie das Himmlische im irdischen Gewande erblickt:

Ist's möglich, ist das Weib so schön?
Muß ich an diesem hingestreckten Leibe
Den Inbegriff von allen Himmeln sehn?
So etwas findet sich auf Erden?

Ein sehr feiner Zug beleuchtet das Verhältnis noch schärfer: jede begehrende Regung trübt die klare Reinheit des Bildes der Schönheit, seine Formen zerfließen:

> Ach, wenn ich nicht auf dieser Stelle bleibe,
> Wenn ich es wage, nah zu gehn,
> Kann ich sie nur als wie im Nebel sehn!

Es wird Mephistopheles Sorge sein, die ideale Entzückung in leidenschaftliche Begierde umzuwandeln, und er spricht das direkt aus: „ich weiß dir so ein Schätzchen auszuspüren.“ Hier liegt der Schwerpunkt der Scene: die sinnliche Schönheit wird der Fallstrick, womit Mephisto den trunkenen Faust in die unheilvolle Verschuldung mit Gretchen verschlingt; eine ganz andere Rolle spielt die Schönheit im zweiten Teile des Gedichts als das stärkste Mittel für Fausts Gesundung. Er selbst ist es, dem es gelingt, die Helena zu beschwören, und wie anders lautet jetzt der Ausdruck seiner Entzückung!

> Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
> Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft?
> Verschwinde mir des Lebens Athemkraft,
> Wenn ich mich je von Dir zurück gewöhne! —
> Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
> In Zauberspiegelung beglückte,
> War nur ein Schaumbild solcher Schöne! —
> Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
> Den Inbegriff der Leidenschaft,
> Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.

Inzwischen, während Faust „immerfort in den Spiegel blickend,“ in immer heißeres Entzücken gerät, beginnt auch die übrige Aktion sich zu steigern, und auch die Symbolik der Scene erhebt sich zu einer Höhe der genialen Kühnheit, wo nun für den einmal in Bewegung gesetzten Vorstellungs-

kreis die Andeutung genügen muß, um uns der vom Dichter eröffneten Parallele folgen zu lassen.

Die bisher getrennte Doppelaktion vereinigt sich zu einem Ganzen. Mephistopheles, „sich in dem Sessel dehnend und mit dem Wedel spielend, fährt fort zu sprechen:

Hier sitz' ich wie der König auf dem Throne,
Den Zepter halt' ich hier, es fehlt nur noch die Krone.

Die Thiere: (welche bisher allerlei wunderliche Bewegungen durcheinander gemacht haben, bringen dem Mephistopheles eine Krone mit großem Geschrei)

O, sei doch so gut,
Mit Schweiß und mit Blut
Die Krone zu leimen!

(Sie gehn ungeschickt mit der Krone um und zerbrechen sie in zwei Stücke, mit welchen sie herumspringen.)

Nun ist es geschehn!
Wir reden und sehn,
Wir hören und reimen;

Faust: (gegen den Spiegel) Weh mir! Ich werde schier verrückt.

Meph.: (auf die Thiere deutend)
Nun fängt mir an fast selbst der Kopf zu schwanken.

Die Thiere: Und wenn es uns glückt,
Und wenn es sich schickt,
So sind es Gedanken!

Faust: (wie oben) Mein Busen fängt mir an zu brennen!
Entfernen wir uns nur geschwind!

Meph.: (in obiger Stellung)
Nun, wenigstens muß man bekennen,
Daß es aufrichtige Poeten sind.

(Der Kessel, welchen die Kätzin außer Acht gelassen, fängt an überzulaufen; es entsteht eine große Flamme, welche zum Schornstein hinausschlägt. Die Hexe kommt durch die Flamme mit entsetzlichem Geschrei heruntergefahren.)

Es ist fast unmöglich, nachdem Goethe die Deutung für den Kessel selbst gegeben hat, bei dem Ueberschäumen und der mächtig emporschlagenden Flamme nicht an die große Litteratur-Revolution zu denken, die der Sturm und Drang

von Goethes Jugend um sich aufwogen sah. Aus der gelehrten Kritik entstand sie zu einem wesentlichen Teile, wie Faust von der philosophischen Spekulation mit aufgeschlossenem Sinne sich dem leidenschaftlich bewegten Leben zuwendet. Zum Jünglinge wird er in dieser Berührung. Aber während ihn die Flamme der Schönheit durchzuckt und zum Höchsten einweiht, erhebt in allen Schichten der Litteratur sich ein wunderlich seltsames Gebahren, das hier natürlich von seiner perversesten Seite kurz aber schlagend gekennzeichnet wird. Auch die Bettelpoeterei macht geräuschvolle Anstalten, ihr Maximum zu leisten; Mephistopheles soll mit mühseliger Schweißreimerei und Bluttragik ihr die brüchige Krone zusammenleimen. Aber ihr geht der Schein der Kunst, der die geklärte Wirklichkeit enthalten soll, ewig in zwei Teile auseinander, und sie halten in den ungeschickten Händen die leere Hülse und die gemeine Realität, mit denen sie herumspringen: und wenn es ihnen einmal glückt, und die Gunst des Stoffes es so schickt, so bringen sie ja wohl auch einen Gedanken zustande. Sie „reden“, was sie „sehen“ und sie „reimen“, was sie „hören“: eine prächtig knappe Definition des rohen Naturalismus!

So ist in genialster Verkürzung die Zeit skizziert beim Anbruch der neuen Epoche. Schon ist die Ahnung der Schönheit aufgegangen. Zunächst muß sie in diesen Hexensabbath hinein und hindurch; wie soll sie sonst dereinst zur Ausgestaltung und zur Reife gelangen! Ein Ueberschwall und Ausbruch wüst sinnlichen Treibens erhebt sich und droht alles bisher noch Bestehende zu vernichten. Wüthend fährt die Hexe dazwischen, die für ihren eigenen Markt nicht ohne Grund besorgt ist. Und erst, als Mephistopheles mit dem umgekehrten Wedel brutal dreinschlägt und den gesamten alten Apparat in Stücke schlagend, ihr zu erkennen giebt, daß bei

der neuen Aera er auch noch seine Hand im Spiele behält, und sehr eifrig dabei am Werke ist, abermals die Führung zu ergreifen und neue Kräfte unter seiner Aegide zu versammeln, da erst legt sich ihr grimmiges Entsetzen und macht einer unmäßigen Freude Platz. Sie ist gern bereit ihn mit ihrem ganzen Arsenal zu unterstützen.

Alles das ist angedeutet, nicht ausgeführt und dient nur dazu, die eigentliche, nun beginnende Hauptaktion vorzubereiten und zu erklären. Die Verjüngung Fausts ist dem Wesen nach schon geschehen; der Trank der Hexe stellt die Concentration aller der Elemente dar, wodurch die Jugendnatur an sich, die Uebel der Zeit und die Schäden der Gesellschaft, die tausend zur Verirrung lockenden Dämonen den neu erwachten kraft-genialen Geist zu verderben, den Idealismus durch die entzündete Sinnlichkeit zu vergiften trachten. Der ganze dabei vom Dichter aufgewandte Apparat, der cynische Verkehr der Hexe mit Mephistopheles, ihr barocker Hokuspokus, die phantastische zauber-possenhafte Mitwirkung aller Requisiten ihres Hexenlaboratoriums kann füglich unerörtert bleiben. Alles das dient einerseits der farbig-lebendigen Fortführung der Handlung, andrerseits klingt darin überall die im Eingang der Scene entfaltete Symbolik nach. Leben und Litteratur in allen ihren Erscheinungen wirken eben zusammen um die doppelte Umwandlung in Faust hervorzubringen: seine Verjüngung und die durch das gefährliche Gift gleich beim Erwachen herbeigeführte Erkrankung seiner verjüngten Kraft.

Nur die Ceremonie bei Verabreichung des Tranks verlangt noch einige Worte der Erklärung: sie dient dem Dichter dazu, seine eigentliche, tiefsinnige Meinung kund zu thun über das Wesen der Verderbniß, über die Quintessenz des Giftes, das Faust gereicht werden soll.

Nichts wäre lächerlicher, als sich über die räthselhaften Widersprüche des „Hexeneinmaleins“ den Kopf zu zerbrechen. Seine Bedeutung liegt einzig und allein darin, daß es den Widerspruch als solchen sanctionirt, daß es seine kritiklose Hinnahme als ein Gebot aufstellt!

„Aus Eins mach Zehn,
Und Zwei laß gehn,
Und Drei mach gleich,
Und Neun ist Eins,
Und Zehn ist keins!“

Mephistopheles giebt sogleich die authentische Interpretation:

„Es war die Kunst zu allen Zeiten,
Durch Drei und Eins und Eins und Drei
Irrthum statt Wahrheit zu verbreiten!“

Es ist das unerschöpfliche Thema von der „Verachtung von Vernunft und Wissenschaft“; das eigentliche Glaubensbekenntnis von aller Art von Charlatanerie, von Selbsttäuschung und von der Täuschung der Andern; Losung und Schiboleth ist hier der Bann gegen die Logik und die Verleugnung der Gewissenhaftigkeit jeder Art. Die Bedingung für die rechte Wirkung des Hexentrankes ist die Absage gegen aufrichtige Prüfung und strenge Kritik, die Narkotisierung des Wahrheitssinnes zu Gunsten jeder Art von Irreführung durch Wahn und Leidenschaft. Es ist die köstlichste Satire gegen alle solcher Umnebelung entspringenden Prätensionen, wenn die Hexe ihren Spruch beschließt:

Die hohe Kraft
Der Wissenschaft,
Der ganzen Welt verborgen!
Und, wer nicht denkt,
Dem wird sie geschenkt,
Er hat sie ohne Sorgen.

Mephisto hat das volle Vertrauen auf die Wirkung seiner Kur, die er durch das geeignetste Mittel zu unterstützen weiß: „Den edlen Müßiggang lehr' ich nachher Dich schätzen." Schon nimmt er die „Walpurgisnacht" in Aussicht als den rechten Ort, um seinen gelehrigen Jünger in die höheren Arkana der Hexen- und Teufels-Zunft einzuweihen. „Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, bald Helenen in jedem Weibe". Das arme Gretchen ist zum Opfer ausersehen für den Jüngling-Mann, vor dessen heiß erwachter Leidenschaft die Schranken hinwegzuschwinden beginnen. Vor der Hand behält der verneinende Geist Recht! Mit furchtbarem Ernst, mit überwältigender Tragik, aber mit voller Wahrheit schildert uns die Dichtung, wie ihr Untergang der hohe Preis wird für die Errettung von Fausts besserem Teile.

XII.

Die Gretchen-Tragödie.

Nach einer Erzählung Laroches teilt Schröer mit: „Als Goethe den Faust von Anfang bis zu Ende den Schauspielern, die ihn 1829 darstellen sollten, vorlas, gab er dem Helden die tiefe Baßstimme eines älteren Mannes bis zur Hexenküche. Von den ersten Worten an, nachdem Faust den Verjüngungstrank getrunken, las er dessen Rolle bis zu Ende des ersten Teils, mit frischem, kräftigem Jünglingstenor, wodurch die Wirkung des Verjüngungstrankes fühlbar wurde.“ Das neue Leben, in das Faust eingetreten ist, hat die Leidenschaften der Jünglingsnatur mit voller Kraft in ihm erweckt. Diese Wirkung that schon der verzückende Blick in den Zauberspiegel; der Trank der Hexe war nur das Symbol für die depravierenden Einflüsse des schlimmen Welt- und Gesellschaftstreibens, dessen Gewöhnung sein Gewissen einschläfert und ihn mit den Vorstellungen der Mißachtung des Edleren und der Praxis des Gemeinen vertraut macht. Das ist die tiefdunkle Schattenseite des in ihm vorgehenden Verjüngungsprozesses, die bei allem, was folgt, immer im Auge behalten werden muß. Das ganze nun sich abspielende bürgerliche Trauerspiel ist eben nur zu verstehen, wenn man fortwährend sich gegenwärtig hält, daß der Held der Handlung unter einer schweren geistig-sittlichen Erkrankung leidet, die in ihrem Ursprung und Verlauf darzustellen, der ganze, bis dahin sich erstreckende Aufbau des Stückes errichtet wurde, und deren Entwickelung

sich ununterbrochen fortsetzt. Das scheinen diejenigen zu übersehen oder doch zeitweilig zu vergessen, die hier wieder mit allerlei Anklagen gegen den Dichter bereit sind und namentlich über den Abschluß der so herzzerreißend das arme Opfer vernichtenden Zwischenhandlung, wobei der eigentliche Uebelthäter scheinbar frei ausgeht, in moralisierenden Deklamationen sich ergehen. Es ist der hinreißende Zauber der Goetheschen Poesie, von dem man sich täuschen läßt, wenn man in der folgenden Reihe von Scenen sich Faust nur als den jugendlich schwärmenden Liebhaber vorstellt; der Dichter freilich hat genügende Vorsorge dagegen getroffen durch zwei in ziemlich regelmäßigen Zwischenräumen die Liebestragödie unterbrechende Scenen von tiefgreifender Bedeutung und mächtiger Wirkung: die Scene in Wald und Höhle und die Walpurgisnacht.

Immer wieder muß darauf hingewiesen werden, wie nach der ältesten Anlage und ebenso nach der späteren Entwickelung das Bild des nun verjüngten Faust sich darstellt. Das ideal gerichtete Streben, das den Grundzug seines Wesens ausmacht, ist nicht ertötet, aber es ist zeitweilig gehemmt, weil ihm, um sich zu vollenden, eine ganz neue Bahn gewiesen wird, in die ihn mit Naturgewalt eben die Grundanlage seines Wesens treibt, aber in die der sonst fertig abgeschlossene, hier freilich ganz Unerfahrene, der alle Prüfungen erst noch zu bestehen hat, als ein Verzweifelter sich hineinstürzt, dem Gelingen oder Zerscheitern ganz gleichgültig ist. Nachdem er sein bisheriges Leben für verloren achtet, hofft er auch von dem neu begonnenen nichts mehr, auch nicht einmal die Möglichkeit eines Augenblicks der Freude. Das ist eine Stimmung, die für ihren Träger sehr gefährlich ist, aber absolut verderblich für die, welche in der Begegnung mit ihm, von dem dämonischen Reiz seiner bezwingenden Natur gefesselt, sich ihm vertrauen. Was kümmert den, der des eigenen

Glücks oder Verderbens nicht mehr achtet, das Schicksal derer, „die mit ihm zu Grunde gehen!"

Bei alledem! obwohl Faust eine starke Dosis des mephistophelischen Geistes in sich aufgenommen hat — die Dichtung hat dafür den unverblümten Ausdruck, daß sie ihn „so ziemlich eingeteufelt" nennt —, würde, was nun geschieht, doch nimmermehr möglich sein, wenn nicht eine Macht, die ganz außerhalb der Berechnung des Mephistopheles liegt, mit ins Spiel käme, die allein es auch ist, die diesem das Spiel verdirbt: die dem Geiste der Verneinung unbegreifliche, dem andern Geiste angehörende, die dem Himmel entstammende Macht der Liebe!

Deswegen konnte nur der größeste Dichter diesen Stoff bewältigen, weil ohne das Vermögen diese höchste Fähigkeit des Menschen in ihrer Kraft und Wahrheit darzustellen, die im modernen Sinne vertiefte Lösung des Faustproblems doch nur ein totes Spiel mit Begriffen bleiben mußte, weil sie vor allem das Symptom ist, in dem der dunkle Drang zum Guten sich „hinanziehend" offenbart. Goethe war gewohnt die „Liebe" im weitesten und höchsten Sinne als Idee zu fassen, als eine Kraft, zu achten, zu verehren, aneignend festzuhalten, die, den letzten Zielen zustrebend, alle übrigen Kräfte in ihren Dienst nimmt. Von dieser Liebe im universellen Sinne ist die Art, wie sich die Geschlechtsliebe äußert, nur eine Erscheinungsform, und zwar eine solche, die in ganz besonders hohem Maße der Tragik unterworfen ist. Die himmlische Seelenkraft geht hier den innigsten Bund mit dem Irdisch-Sinnlichen ein, woraus die schönsten und edelsten Lebensblüten entsprießen; aber in solchem Bündnis allzuleicht zur Leidenschaftlichkeit entzündet, wächst sie, von den menschlichen Fehlern wie von stürmischen Winden entfacht, dann zur verderblichen, Glück und Leben verzehrenden Flamme an.

So erklärt sich die große Bedeutung und der große Raum, die der Dichter „von vorneherein" der Liebesepisode „Faust und Margarete" zugewiesen hat. Nach Fausts Natur und Gemütsverfassung ist bei seiner ohne Compaß unternommenen Fahrt in das stürmische Meer des Lebens der Schiffbruch, ist in seinem Schicksal die Tragik unvermeidlich; sie mußte, als Consequenz der eingeleiteten Entwickelung, in ganzer Breite, mit voller Wucht dargestellt werden, aber keineswegs als das Ziel dieser Entwickelung, also nicht so, daß sie mit dem Untergange des Handelnden ihren Abschluß fand, sondern so, daß sie wie eine schwere Krisis den Ablauf einer das Leben bedrohenden Krankheit bedeutete, welche Gesundung und Erstarkung vorbereitet. Damit war, wie Goethe es immer behauptet hat, von vorneherein der Weg für die ganze Dichtung, für den ersten und zweiten Teil vorgezeichnet.

Mephistopheles nennt einmal Faust „den sinnlich- übersinnlichen Freier" und charakterisiert ihn damit in seiner sarkastischen Weise sehr treffend. In völliger, aus dem giftigen Boden seines verzweifelten Pessimismus aufsprossender Frivolität knüpft Faust das Liebesverhältnis mit Gretchen an, es handelt sich zunächst nur um die Aufregung sinnlicher Leidenschaft ohne die Spur eines Gedankens an seelische Beteiligung, an Dauer und innerliche Befriedigung, „dem Taumel weiht er sich, dem schmerzlichen Genuß!" Sogleich aber belebt sich die edlere Kraft seiner Seele, die unstete Genußsucht wandelt sich zur plötzlich emporlodernden Glut leidenschaftlicher Liebe, der freventlich angesponnene Handel wächst zur tragischen Größe. Denn hier wird das schnell zur Wunderblüte entfaltete höchste Glück eines unverdorbenen, schönen weiblichen Herzens rettungslos vernichtet, und durch die verhängnisvoll sich dazu gesellende Verschlingung der Umstände hängen

sich daran die schrecklichsten, jammervollsten Folgen. Rettungslos! denn die übersinnliche Leidenschaft Fausts hat nur die, das Verderben eigentlich erst großziehende, Wirkung, dem frivolen Angriff, der Gretchen nicht gefährden könnte, die Unwiderstehlichkeit, seinem Werben die Beharrlichkeit, die Zerstörungskraft zu verleihen. Aber sie hat nicht die Kraft, sie kann sie nicht haben, ihn zu klären, zu läutern, mit einem Wort, ihn völlig zu heilen, so daß sie nun ihren ganzen Segen entfalten könnte, ihm seelischen Frieden, glückliches Genügen und ruhige Ausreifung, nützliche Verwertung seiner Anlagen zu gewähren. In einer unberufenen Rede hat Du Bois-Reymond das unvorsichtige Urteil über Goethes mißratenen Faust gesprochen: statt im zweiten Teile sich auf allerlei mystisch-ästhetische Experimente einzulassen hätte Faust lieber Gretchen heiraten, ihr Kind legitimieren und etwa die Luftpumpe erfinden sollen. Der berühmte Physiolog zeigt sich da auf ästhetischem Gebiet als ein sehr schlechter Diagnostiker. Für ihn scheint die ganze psychologische Krankengeschichte, die das Stück in seinem Helden so ergreifend dargestellt hat, nicht zu existieren; er behandelt ihn wie einen gesunden Mann, der nach mancherlei Irrungen und Wandlungen zur ruhigen Klarheit der Seele, zur vollen Willensherrschaft, zu planmäßiger Lebensführung gelangen mag; etwa wie Goethe selbst, der bekanntlich grade so gehandelt hat, wie Du Bois-Reymond es von seinem Faust verlangt.

Statt dessen die so höchst complicierte Faustnatur, im verworrenen Kampfe mit sich selbst und mit der Welt begriffen, in welcher der Jüngling mit dem Mann und der Mann mit dem Jüngling streitet, der sich der Leidenschaft nicht zu erwehren, und den doch die Leidenschaft nicht zu fesseln vermag, weil ein abgrundtiefes, unausfüllbares Verlangen, das jedes Glücksgefühl verschlingt, ihn foltert, unermeß-

liche, noch ungenutzte, noch ungekannt in ihm schlummernde Anlagen an der Welt zu entwickeln und in der Welt zu erproben!

Das sind die mit einander ringenden Kräfte, in deren Getriebe das holde Gretchen hineingerissen wird, um zermalmt zu werden!

Und Gretchen selbst? Nur zögernd entschließt sich die Kritik sich dem Wunderwerk der Schönheit zu nahen. Wer wollte den Duft der frisch erblühten Rose, die Herrlichkeit des Maienmorgens oder den Zauber des Nachtigallenliedes analysieren! Eher wird man den Blick auf die Kunst des Dichters lenken, mit welchen Mitteln es ihm gelungen ist, den nach jeder Richtung so höchst bedenklichen Stoff zu solcher alle Welt bezwingenden Schönheit zu weihen.

Zuvörderst stand von vorneherein fest: Gretchen geht zu Grunde, ihr Verführer bleibt straflos, dem Stücke fehlt in seinem ersten Teile der dramatisch-befriedigende Abschluß. Das ist das erste und stärkste Bedenken, das der Stoff erregt. Sodann die Schnelligkeit der Entwickelung, die Leichtigkeit, mit der Gretchen gewonnen wird, bildet eine sehr schwer zu überwindende Schwierigkeit für die Darstellung, und, damit vereint, die Größe der auf beiden Seiten sich häufenden Schuld. Grade der hinreißende Zauber der Kunst, womit Goethe aller dieser Schwierigkeiten Herr geworden ist, hat zu unrichtigen Gesichtspunkten für die Auffassung der ganzen Handlung geführt und eine Reihe von Mißurteilen hervorgerufen.

Die Reihe der Gretchen-Scenen bildet nur die eine Seite des sich fortsetzenden Handlungsverlaufs, die andere liegt in den sie unterbrechenden Scenen, „In Wald und Höhle“ und „Walpurgisnacht;“ die einzelnen Teile beider Handlungen stehen in einem fortwährend sich gegenseitig bedingenden, sehr sorgfältig berechneten Wechselverhältnis: in dem Zusammenhang der daraus emporwachsenden

Ergebnisse besteht die eigentliche Handlung des Stückes. Mit andern Worten: der tragische Untergang Gretchens ist nur ein integrierender Teil der Gesamthandlung, die Tragik im Handeln und in dem Schicksale Fausts ist von andrer Art und liegt auf einem andern Felde, sie muß mit dem Blick auf die Gesamthandlung des ganzen ersten Teiles der Dichtung erfaßt werden.

Es gilt, zum Erweis dieser Sätze, von Scene zu Scene dem Fortschreiten der Handlung zu folgen.

„Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,
Bald Helenen in jedem Weibe“,

so zieht Mephistopheles das Schlußergebnis des in der Hexenscene symbolisierten, mit Faust durchstudierten Kursus. Er hofft seinen Schüler zum trivialen Lüstling graduiert zu haben. Die nun folgende Scene auf der „Straße“ scheint ihm Recht zu geben; Faust scheint in der That nur darauf bedacht, seinem Programm gemäß „in den Tiefen der Sinnlichkeit seine glühenden Leidenschaften zu stillen.“ Aber gleich hier wird eine Bemerkung notwendig, die sich sowohl gegen die Auffassung vermutlich zahlreicher Leser als insbesondere gegen die Gepflogenheit der Faustdarstellung auf unsern Bühnen richtet, ja auch gegen die Versuche unserer malerischen Kunst das fast unlösbare Problem der bildlichen Verkörperung des verjüngten Faust zu bewältigen, unlösbar, weil die Malerei in *einem* Bilde diese durchaus zwiespältige Natur zu vergegenwärtigen hat. Der Schauspieler freilich *soll* das können, und in Maske, Rede und Aktion sind ihm alle Mittel dazu gegeben. Man sieht ihn aber von dieser Scene an nur als sehnenden, feurigen, jugendlichen Liebhaber dargestellt, und das ist unerträglich. Der Darsteller des verjüngten Faust darf uns *in keinem Augenblicke den früheren Faust ganz vergessen lassen.* Ein schöner, blondbärtiger,

langgelockter Cavalier, der nach Umständen sich leichtsinnig, sentimental, feurig oder ideal verliebt geberdet, etwa wie ihn Kaulbach in einer seiner unglücklichsten Stunden gezeichnet hat, verdirbt die Auffassung des Stückes in Grund und Boden. Die Aufgabe, diesen Liebhaber darzustellen, verlangt, daß, so zu sagen, das gesamte Mienenspiel seiner Liebesaktion sich auf einem Antlitz vollzieht, das uns beständig seine Faustnatur zeigt. Vor allem muß uns immer der Faust der Wette gegenwärtig sein mit seinem: „Du hörest ja, von Freud' ist nicht die Rede." Rastlosigkeit und Ungenügen an sich selbst und an jedem Moment und dem, was er bieten kann, müssen beständig als die ihn beherrschenden Stimmungen, als die eigentlich ihn treibenden Kräfte erkennbar sein, gleichsam immer im Hintergrunde lauernd, um überall hervorzubrechen.

Nur auf dieser Folie dargestellt, wird auch die Scene der ersten Begegnung mit Gretchen auf der Straße verständlich und erträglich. Wenn Faust nach Mephistos kundigem Urteil „wie Hans Liederlich" spricht, „schon fast wie ein Franzos," so ist es doch eben kein beliebiger Roué, der so auftritt, sondern Faust, und die Darstellung ist widersinnig, die es nicht mit aller möglichen Deutlichkeit fühlen läßt, daß dies frivole Gebahren ein in desperater Laune angenommenes ist, seinem eigentlichen Wesen widersprechend. Die verunzierende Maske hält denn auch nicht vor, sondern wird in jedem Augenblick durchbrochen durch ein heftig aufsteigendes, sich schlecht dazu schickendes, ernstliches Gefühl, das freilich auch die Wogen des inneren Zwiespaltes nicht sänftigen kann, sondern sie nur noch höher emportreibt.

So führt ihn uns die folgende Scene in Margaretens Zimmer vor:

> Willkommen, süßer Dämmerschein,
> Der Du dies Heiligthum durchwebst,

Ergreif mein Herz, Du süße Liebespein,
Die Du vom Thau der Hoffnung schmachtend lebst!

Und als in der Betrachtung der Wohnstätte des reinen lieblichen Mädchens ihn die Schauer vor der Heiligkeit der Unschuld erfassen, vor dem Frevel, das „Götterbild“ anzutasten, das die Natur aus dem in diese Enge „eingeborenen Engel“ entwickelte, da erwacht in ihm die alte bessere Natur — er sieht, nach Mephistos höhnendem Wort, darein, „als sollt er in den Hörsaal hinein, als stünden grau leibhaftig vor ihm da Physik und Metaphysika!“ — und es bedarf der ganzen raffinierten Kunst des Verführers, um seine entschlossene Umkehr zu verhindern.

Die mit wahrhaft höllischer Berechnung betriebene Umgarnung des allzuwenig sich der Gefahr bewußten Gretchens ist durchweg Mephistos Werk, aber Fausts schnell wachsende Leidenschaft gewöhnt sich an die Zustimmung selbst zu so unzweideutigen Teufeleien wie der falschen Bezeugung von Herrn Schwertleins Ableben und Begräbnis. „Bezeugt nur, ohne viel zu wissen!“ Er ist die praktische Anwendung der Theorie des Hexeneinmaleins, womit der „Lügner“ von Beruf die Gewissensskrupel des trotz jener Unterweisungen noch nicht recht gefügigen Lehrlings beschwichtigt. Die kurze Scene ist von typischer Bedeutung. Zuerst faßt der sophistische Verderber ihn bei dem Bewußtsein, dessen bohrende, nagende Kraft ihn ja mit sich selbst und mit seinem Beruf entzweit und hoffnungslos verzweifelt in die Welt hinausgetrieben hat. Daß es der Wahrheitssinn gewesen ist, der das bewirkte, weiß Mephistopheles sehr wohl; aber er weiß auch, daß Faust in seiner Zerrüttung und zumal jetzt in seiner leidenschaftlichen Erregung sich leicht und — gerne täuschen läßt. Dein ganzes Lehren war Lüge, sagt er ihm, und nun willst Du in einer Kleinigkeit durch Dein Gewissen

Dich hindern lassen, gleichsam als ob Du dadurch würdest, was Du ohnehin schon längst nicht mehr warst?

O heil'ger Mann! Da wärt Ihrs nun!
Ist es das erste Mal in Eurem Leben?
Daß Ihr falsch Zeugniß abgelegt?
Habt Ihr von Gott, der Welt und was sich drin bewegt,
Vom Menschen, was sich ihm in Kopf und Herzen regt,
Definitionen nicht mit großer Kraft gegeben?
Mit frecher Stirne, kühner Brust?
Und wollt Ihr recht ins Innre gehen,
Habt Ihr davon, Ihr müßt es grad' gestehen,
So viel als von Herrn Schwertlein's Tod gewußt!

Und so gewiß ist, wie die Dinge stehen, der Verführer seines Triumphes, daß er die schlimmere Täuschung, die Faust im Begriff steht gegen sich selbst und gegen das Opfer seiner Leidenschaft zu begehen, gradezu beim Namen nennen darf mit jenem korrumpierenden Cynismus des Lasters, von dem er auch weiterhin zielbewußten und erfolgreichen Gebrauch macht, der, weit entfernt abschreckend zu wirken, vielmehr den noch Zögernden mit der Vorstellung des Schmählichen vertraut macht.

Meph.: Ja, wenn man's nicht ein Bißchen tiefer wüßte.
Denn morgen wirst in allen Ehren
Das arme Gretchen nicht bethören
Und alle Seelenlieb' ihr schwören?

Faust: Und zwar von Herzen.

Meph.: Gut und schön!
Dann wird von ewiger Treu' und Liebe,
Von einzig überallmächt'gem Triebe —
Wird das auch so von Herzen gehn?

Faust: Laß das! Es wird? — Wenn ich empfinde,
Für das Gefühl, für das Gewühl
Nach Namen suche, keinen finde,
Dann durch die Welt mit allen Sinnen schweife,
Nach allen höchsten Worten greife

Und diese Gluth, von der ich brenne,
Unendlich, ewig, ewig nenne,
Ist das ein teuflisch Lügenspiel?

Meph.: Ich hab' doch Recht!

Gewiß hat er diesmal zu einem sehr großen Teile recht, und Faust giebt das halb und halb zu, wenn er ihm zuletzt erwidert:

Denn Du hast Recht, vorzüglich weil ich muß.

Wenn man die Worte dieser inhaltschweren Scene wägt, so muß man erkennen, daß in ihr der Knotenpunkt für das Verständnis des Zusammenhanges liegt, in dem die Gretchentragödie mit der Gesamtheit der Dichtung steht.

Der tiefste Grund für den größten Teil der Ausstellungen an ihrer Einheit liegt doch darin, daß die meisten, nach dem Eindruck der Lektüre und — vielleicht — auch der Darstellungen des Stückes, das Bild des Faust der Gretchenliebe mit dem im Beginne empfangenen und in der Fortsetzung sich wieder herstellenden nicht zu vereinigen vermögen und die Schuld dem Dichter beimessen, der als ein andrer jenes entworfen und dieses ausgeführt habe.

Auf die Gefahr von Wiederholungen hin sei es versucht, von der Auflösung dieses Knotens aus die Fäden klar zu legen, die das Ganze so fest zusammenhalten. Die Scene führt in unvergleichlicher Meisterschaft vor Augen, wie das Böse, mit dem Faust unbekümmert in Verkehr getreten ist, weil er sich dagegen für gefeit hielt, sich an einer Stelle seiner Seele einzunisten beginnt, um schnell zu wachsen, wo eine schwärmende Phantasie und hingerissenes Gefühl einstweilen statt der Vernunft und des Willens die unbedingte Herrschaft angetreten haben.

Welche Macht räumt der Dichter diesem neuen Elemente in dem Wesen seines Helden ein? Welche Bedeutung soll es

für den Verlauf der Handlung seines Stückes gewinnen, für den ersten Teil und für das Ganze? Haben seine Absichten in diesem entscheidenden Punkte im Verlauf der Arbeit eine Wandlung erfahren oder blieben sie durch allen Wechsel der Zeiten dieselben?

Die poetisch schaffende Phantasie und große leitende Ideen der Vernunft, ja bedeutende Verstandesbegriffe haben fortwährend zusammengewirkt um das Lebenswerk unsers größten Dichters erstehen zu lassen; realistische und symbolische Darstellungsweise mußten dazu sich gegenseitig vollkommen durchdringen. Goethes Genie war mächtig genug, um daraus eine einheitliche Dichtung zu schaffen, die, in ihrer Art einzig dastehend, das Gesetz, dem sie folgte, zugleich in sich offenbarte und bewährte.

In der persönlichen Entwickelung eines einzelnen Mannes repräsentiert die Dichtung auf solche Weise zugleich die Entwickelung einer Epoche auf fast ein Jahrhundert hinaus, in seinen Irrungen und in seinem Gelingen ihre Ziele umschließend, und zwar echt dichterisch, nämlich so, daß, wer das in der einzelnen Erscheinung gleichsam wie im Bilde gegebene Besondere lebendig erfaßt, auch zugleich das darin unendlich, das heißt für alle Zeiten, wirksame Allgemeine mit erhält „als eine lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen."

Auf die Ermüdung an unfruchtbaren abstrakten Theorien folgt Durchbruch der Gefühls-Reaktion mit der Tendenz, durch Erfahrung zuerst zum künstlerischen Schaffen und dann zum politisch-ökonomischen Handeln zu gelangen.

Nach den Epochen seines eigenen Wachsens und Werdens stellte Goethe zuerst die Krisis und jenen Durchbruch dar, sodann die aufsteigende Entwickelung zum Höheren

und zum Höchsten, beidemal als der Berufenste unter allen, mit Meisterschaft. Aber wie ihm in seinem eigenen Leben merkwürdig früh die Intuition der Ziele seines Wachstums mit wunderbarer Klarheit vor Augen stand, so ward von ihm gleich früh, lange bevor das Vermögen zur Ausführung ihm zuwuchs, der auf das klar erkannte Endziel gerichtete einheitliche Plan der gesamten Dichtung in festen, unverrückbaren Umrissen entworfen.

Der Durchbruch der Gefühls-Reaktion ist es, der den Faust der ihm drohenden Gefahr vorzeitigen Alterns entreißt; er bedeutet für ihn das Wunder der Verjüngung! In das ausgetrocknete Bett stürzen die Gießbäche der Empfindung, Phantasie, der Leidenschaft, zunächst zerstörend eher als befruchtend. Mit der ganzen Kraft seiner eigenen Jünglingsnatur stattet Goethe seinen verjüngten Helden aus; aber doch nicht als einen Jüngling stellt er ihn dar, sondern als einen Mann, der zwar mit seiner Vergangenheit gebrochen hat, sie aber darum doch nicht auslöschen und vergessen kann. Immer noch drückt auf ihn die Last der Kämpfe, welche das Stück so eindringlich vorgeführt hat; und wenn er in den leidenschaftlichen Erregungen des Lebens nun auch um jeden Preis ein Gegengewicht gegen sein mächtig arbeitendes Inneres sucht und es auch findet, so arbeiten gleichwohl die von dort her entwickelten Vermögen, die doch sein eigentliches Wesen ausmachen, in ihm fort und dringen auf Vollendung auch auf dem Wege, und grade auf ihm, auf den sein stürmisch erwachter Lebensdrang ihn fortreißt.

Das Ergebniß, das mit unausweichlicher Notwendigkeit dieser Situation und Stimmung entwachsen muß, ist, mit einem Wort ausgesprochen, der rücksichtslose Egoismus der Leidenschaft. Nicht mit der hingegebenen Glückssehnsucht der Jugend bricht die Leidenschaft in diesem Jüngling-

Manne hervor, die, wenn auch vielleicht sich täuschend, doch immer in der Glückeshoffnung auch für ihren Gegenstand wurzelt und lebt, sondern als der nicht aufzuhaltende Ablauf eines Processes, der, wie ein Sturm in der Natur, nur einen Ausgleich wogender Kräfte herbeizuführen hat, um sie zu neuem mächtigem Wirken in der Weite und Breite geschickt zu machen.

Solche elementare Entladung des Gefühls kann nicht anders als zerstörend sich vollziehen für alle Gegenstände, auf die sie sich wendet, mag sie mit aller Macht der Wahrheit hervorströmen und mit allem Reiz der Phantasie, mit allem Zauber des Geistes verschwenderisch geschmückt sein. Um so erschütternder nur wird ihre Tragik, wenn die unselige Leidenschaft das Wesen, das sich ihr wie einer beseligenden Offenbarung vertrauensvoll öffnet, nur ihrem eignen Gesetz folgend, achtlos zerschmettert, und wenn ihr ernüchterter Träger zuletzt erschaudernd das Verderben überblickt, das durch nichts mehr gewendet werden kann.

Das ist das Bild von Fausts Liebesleidenschaft! Würde er sie zu unterdrücken vermögen, würde er sie heilsam eindämmen und zum Besten lenken können, beidemale wäre er nicht Faust! So bringt sie ihm auch, ganz wie er es sich selbst vorausgesagt hat, nicht einen einzigen Augenblick wahrer Freude, beseligten Ruhens im Glücksgefühl, sondern jeder Tropfen des Genusses ist vergällt durch die Bitterkeit der Selbstanklage, jede Ahnung des Friedens verscheucht durch die Rastlosigkeit des aus der Enge fort, in alle Fernen strebenden Geistes.

Und hier enthüllt sich nun die ganze Wucht der Absicht, um derentwillen gleich im ersten Entwurf der Dichter seinem Faust-Drama die Gretchen-Tragödie einfügte.

Er hatte von Anbeginn das Symbol des Bundes mit dem Bösen in seinem vollen Ernste erfaßt. Die schwere Krisis, die Faust durchzumachen hat, verwirrt und mißleitet ihn auf lange Zeit, aber sittliche Verderbnis kann ihm nur von einer Seite drohen, wo ein Teil seiner eigenen, besseren Natur den Bund mit dem Verführer wider sich selbst eingeht. Sein Schönheitssinn, alle seine Fähigkeit die holde Anmut einfacher, wahrer Natur zu schätzen, wie sie in diesem Mädchen ohne alle Verfälschung der Convenienz, ohne alle künstliche Pflege der Cultur als frische, zarte Blüte sich ihm darbietet, sie vernichten die letzte Möglichkeit des Widerstandes gegen sein Begehren, von dem er doch mit Sicherheit weiß, daß es diese Blüte knicken und zerstören muß. Dies ist sein Hauptverbrechen, alle anderen folgen daraus durch die Bosheit des Verführers und die Tücke der zum schlimmsten Unheil sich verschlingenden Umstände. Ueber das Entsetzlichste, den Tod der Mutter Gretchens, breitet die Dichtung den wohlthätigen Schleier der Ungewißheit. Sie entfernt sogar, um das Schreckliche noch mehr zu entrücken, die furchtbare Beziehung der Domscene darauf, die im Urfaust durch die Ueberschrift „Exequien der Mutter Gretgens“ die Schauer dieser Scene bis zum Unerträglichen steigert. Faust wie Margarete sind daran unschuldig, mag nun Mephistos Bosheit oder ein trauriger Zufall dem „sicherlich unschädlichen“ Schlaftrunk die verhängnisvolle Wirkung verliehen haben. Aber es folgt die Tötung Valentins, die, wenn auch in der Notwehr, so doch unter Mephistos Beihülfe wider jedes Gesetz der Ehre geschieht, es folgt die unter solchen Umständen hundertfach schmähliche Preisgebung des der Verzweiflung überlassenen, so blind vertrauenden Mädchens.

Nach dem ursprünglichen Sinn der Sage und nach ihrer von mancher Seite noch heute geübten theologisch-mora-

lisierenden Ausdeutung wäre die Tragödie zu Ende! In einem umfangreichen Buche, worin einzelne treffende Urteile mit einem verworrenen Wuste mystisch-theosophischer Spekulationen sich zu einer völligen Verkennung der „ursprünglichen Conception“ und der „Gesamt-Idee“ des Goetheschen Faust vereinen, hat noch ganz kürzlich Wilhelm Gwinner zu erweisen gesucht, daß Goethes erster Plan dahin ging, Faust durch seine doppelseitige Schuld der Hölle verfallen zu lassen: er sieht nämlich in Fausts Verschuldung gegen Gretchen nur die sinnliche Aeußerung desselben freventlichen Erkühnens, das sich vermißt in überhobenem Vernunftstolze den geheimnisvollen Schleier der Natur und des Schöpfungsrätsels zu lüften.

Aber abgesehen von dieser, Goethes Denkweise so gröblich mißkennenden, Auffassung: wirklich müßte mit Fausts Verschuldung die Tragödie endigen, wenn nicht die Voraussetzung für das Symbol seines Bundes mit dem Bösen eine gegen die alte Sage völlig veränderte wäre.

Dort liegt in dem frevlen Trachten selbst nach der Magie die Verschuldung, denn sie schließt schon die unlautern Beweggründe des Ehrgeizes, der Genuß- und Gewinnsucht ein. Bei Goethe bedeutet das „Sich der Magie Ergeben,“ die Beschwörung des „Erdgeistes“ vielmehr ein hochgerichtetes heißes, ernstes Wahrheitssuchen! Seine Gemeinschaft dann mit Mephistopheles ist nicht eigentlich ein Bund, sondern ein Pakt, eine Wette, wo jeder gleiche Rechte behält, und wo der Ausgang zweifelhaft bleibt. Aber, indem Faust wettet, er werde nie der gemeinen Lust am bloßen sinnlichen Genuß verfallen, überläßt er sich diesem unter Mephistos Führung. Wenn er nun in jammervolle Irrung verfällt, so ist, was ihn antrieb, doch nicht böser Sinn, sondern: ein neue Bahnen zu brechen bestimmtes Streben fand, in ein fal-

sches Bett gewiesen, sich gehemmt, es flutete zurück und übt, eh' es die rechte Richtung findet, Zerstörung!

Das ist die Tragik in Fausts Schicksal! Aber darin liegt auch die Möglichkeit nicht nur, sondern die Notwendigkeit seiner Rettung.

Von hier strahlt das verschönernde Licht über ihn aus, das auch mildernd auf die ganze traurige Episode seiner Verschuldung gegen Gretchen fällt. Das Genußleben absorbiert ihn nicht; er gehört immer noch der geistigen Welt an und längst hat er auf seiner Erdenfahrt, der abgeschmackten Zerstreuungen müde, den sich immer mehr vertiefenden Blick auf den in Natur und im Leben sich ihm erschließenden Reichtum des Welt- und Thaten-Genius gerichtet, der ihm stückweise und allmählich die früher vergeblich mit einem Schlage geforderte Offenbarung gewährt.

Dies in voller Stärke hervorzuheben dient die Scene „Wald und Höhle." Sie folgte im Fragment auf die Scene „Am Brunnen" und wurde 1808 weiter nach vorne gerückt, gleich hinter die Gartenscene, hauptsächlich wohl, um nicht in zu nahem Abstande von der „Walpurgisnacht" die Folge der Gretchenscenen zu unterbrechen. Auch schickt sich die Darstellung des Gewissenskampfes gegen die Leidenschaft besser in den Beginn des Liebesverhältnisses als in seinen Fortgang, obwohl bei weitem der hohe Wert nicht auf diese Umstellung zu legen ist, wie es üblicherweise geschieht. Der geschilderte Vorgang ist typisch für die ganze Dauer des traurigen Handels und wird allemal so ausgehen, wie er hier ausgeht, nämlich ohne den gebieterischen Lauf des im Rollen begriffenen Verhängnisses im mindesten aufzuhalten. Der Schwerpunkt der Scene liegt auch nicht darin, sondern wie gesagt, in der energischen Vorführung der geistigen Existenz

Fausts. Sie reicht damit ebenso zurück über den ganzen Zeitraum, der seit Fausts Flucht verflossen ist, und den man sich als eine längere Zeit zu denken hat, als vorwärts über die ganze Handlung hin: sie ist eben bestimmt, dem Faust der Liebestragödie das Bild des früheren Faust zur Seite zu stellen. Wer fühlte und sähe nicht, wenn er die herrlichen Worte des Monologs aufmerksam wägt, daß sie uns den Faust schon auf dem Wege der Umkehr zeigen, der Abwendung nämlich von der hoffnungslosen Resignation, und auf dem halben Wege zu der vorwärtsstrebenden Entwickelung des zweiten Teiles, von dem er nur durch den schlimmen Verlauf und die Katastrophe der Liebestragödie dann noch zurückgehalten wird. Nicht mehr sieht er sich als von dem Erdgeist verworfen an, vielmehr fortschreitend befreundet mit seiner Erscheinung in der Natur und in der Geschichte, und vor dem durch jene geschärften und geklärten Blick steigt ihm nun auch die Klarheit auf über sich selbst. Kein geringeres Bekenntnis ist in den herrlichen Bildern des Monologs niedergelegt:

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir Alles,
Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet,
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst Du nur,
Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freunds zu schauen.
Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.
Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme, quetschend, niederstreift,
Und ihren Fall dumpf hohl der Hügel donnert;

Dann führst Du mich zur sichern Höhle, zeigst
Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust
Geheime tiefe Wunder öffnen sich.
Und steigt vor meinem Blick der reine Mond
Besänftigend herüber, schweben mir
Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch
Der Vorwelt silberne Gestalten auf
Und lindern der Betrachtung strenge Lust.

Und ganz direkten Aufschluß darüber, wie er verstanden sein will, giebt der Dichter in dem Beschluß des Monologs, der die ganze bisher entwickelte Auffassung wörtlich genau bestätigt! Schon hat sich der Entschluß, den Faust nach so schwerem Ringen mit sich selbst doch zuletzt nur in der Verzweiflung ausführte, belohnt durch „Götterwonnen," die in der Erfahrung des Lebens ihm aufblühn! Aber der Preis, den er dafür zahlt, war die achtlose Hingabe an das Böse, das er erkennt und doch nicht meiden, dessen Früchte er nicht entbehren kann; das ihm alle jene Wonne vergällt, die Ruhe raubt, die Achtung vor sich selbst zerstört und dem im rastlosen Zwiespalt Umhergetriebenen sogar die Freude des Genusses in Qual verwandelt:

O, daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird,
Empfind' ich nun. Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich kalt und frech
Mich vor mir selbst erniedrigt und zu Nichts
Mit einem Worthauch Deine Gaben wandelt.
Er facht in meiner Brust ein wildes Feuer
Nach jenem schönen Bild geschäftig an.
So taumel' ich von Begierde zu Genuß,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

Die Stelle giebt das Programm und im voraus die Deutung für den ganzen folgenden Diskurs zwischen Faust

und Mephisto. Mit vollem Recht konnte Goethe, als er in Rom diese Scene dichtete, sagen, daß er den alten Faden wieder aufgenommen hätte, denn sie enthält nur die consequente Steigerung jener andern, in der Mephistopheles von Faust das falsche Zeugnis verlangte und mit dem Hohne gegen dessen Gewissensskrupel Recht behält. In sicherem Bewußtsein seiner Unentbehrlichkeit setzt er den Kampf gegen Fausts Idealismus siegreich fort: „Dir steckt der Doktor noch im Leib.“ Deutlicher kann die Absicht, den Mephistopheles als einen dem Erdgeist immanenten Faktor darzustellen, nicht erwiesen werden, als durch diesen Diskurs, der beides klar ausspricht, wie Faust durch den Lebensentschluß die gesuchte „neue Lebenskraft“ wirklich findet und doch so, daß er von der notwendig ihm dabei begegnenden Gefahr wider Willen zwar und doch mit sehenden Augen verstrickt und überwältigt wird.

Meph.: Wie hätt'st Du, armer Erdensohn,
Dein Leben ohne mich geführt?
Vom Kribskrabs der Imagination
Hab' ich Dich doch auf Zeiten lang' kurirt;
Und wär' ich nicht, so wärst Du schon
Von diesem Erdball abspaziert.
Was hast Du da in Höhlen, Felsenritzen
Dich wie ein Schuhu zu versitzen?
Was schlurfst aus dumpfem Moos und triefendem Gestein,
Wie eine Kröte, Nahrung ein?
Ein schöner, süßer Zeitvertreib!
Dir steckt der Doktor noch im Leib.

Faust: Verstehst Du, was für neue Lebenskraft
Mir dieser Wandel in der Oede schafft?
Ja würdest Du es ahnen können,
Du wärest Teufel g'nug, mein Glück mir nicht zu gönnen.

Und nun der diabolische Hohn über das mit aller

Macht sich ihm entgegensetzende Streben des sich den Göttern nahe fühlenden Erdensohnes, das

> Erd' und Himmel wonniglich umfassen,
> Zu einer Gottheit sich anschwellen lassen,
> Der Erde Mark mit Ahnungsdrang durchwühlen,
> Alle sechs Tagewerk' im Busen fühlen,
> In stolzer Kraft, ich weiß nicht was, genießen,
> Bald liebewonniglich in Alles überfließen,
> Verschwunden ganz der Erdensohn,

was alles einem Mephistopheles nur als das „Vergnügen" erscheint, „gelegentlich Sich etwas vorzulügen." Und abermals behält er Recht! Denn allzuleicht gelingt es ihm durch die verführerische Schilderung des liebeskranken Gretchens, die allzugerne von Faust vernommen wird, der schwach gehemmten Leidenschaft die Oberhand zu verschaffen. Noch einmal rafft sich Faust zusammen, um die Verlockung abzuschütteln: „Verruchter! Hebe Dich von hinnen und nenne nicht das schöne Weib!" Doch nur, um mit *vollem Bewußtsein*, mit klarer Voraussicht aller schrecklichsten Folgen, in die Sünde zu willigen wie in ein *Verhängnis*, dem er sich nicht entziehen und vor dem er sie nicht bewahren kann! Wie deutlich fühlt er ihre Not selbst in der Himmelsfreude ihrer Umarmung! Wie so ganz ohne Täuschung über den Ausgang schildert er den vernichtenden Einbruch seiner begierig wütenden Leidenschaft in die friedlich enge Welt des unschuldigen Mädchens! Und dennoch der Beschluß:

> Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben!
> Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!
> Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!
> Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
> Und sie mit mir zu Grunde gehn!

Das Schicksal des armen Gretchen ist besiegelt! Die Scene in „Wald und Höhle" führt uns das letzte Ringen

Fausts vor; von da an geht es mit Riesenschritten abwärts. Es wird uns schwer, hier die Wahrheit des französischen Spruches gelten zu lassen: comprendre, c'est pardonner. Aber die Dichtung hat noch ein Mittel in Bereitschaft, um unser Urteil über Fausts tiefen Fall zu mildern: es liegt in dem Zauber der hinreißenden Schönheit dessen, was ihm die Sinne verrückt und den Willen lähmt.

An der Tiefe und Wahrheit von Gretchens Liebe, an der wundervollen Schönheit ihrer Aeußerung entzündet sich Fausts leidenschaftliches Begehren im Liebesverkehr mit ihr zu einer reineren Glut, um freilich desto unwiderstehlicher zum dämonischen Verhängnis zu werden für sie und für ihn selbst. Dadurch und durch den Zauber von Goethes Darstellung wird in diesen überwältigenden Scenen die Wahrheit und die Täuschung, die lautere Reinheit und der wilde Taumel im Gefühl so wunderbar gemischt, so untrennbar vermählt, daß da alle Möglichkeit der kritischen Analyse aufhört, und das Leben selbst mit einer seiner urgewaltigsten Erscheinungen vor uns hinzutreten scheint, mit jener Geist und Sinne geheimnisvoll verschmelzenden Naturmacht, die der Verstandesbetrachtung, ja des Vernunfturteils spottet.

Wenn es solcher Betrachtung, solchem Urteil scheinen will, als sollte es das gute Gretchen schelten, weil sie zu leicht dem Werben sich ergiebt, so liegt ja grade in der unbedingten, liebenden Hingabe, in dem einfach vertrauenden Glauben an die Heiligkeit wahren Gefühls der Adel ihres Wesens. Die reine Natur handelt in ihr, und zwar die reine schöne Natur; das ist im letzten, höchsten Sinne ihre Rechtfertigung, und darin liegt die unvermeidliche Tragik ihres irdischen Schicksals. Wie eine Blume ihren Kelch der Sonne erschließt, so öffnet sie sich dem Schönsten, Höchsten, das in der Seele dieses Mannes so plötzlich wie eine überirdische

Erscheinung vor ihr aufstrahlt, ihr sich zuwendend, ihr in übermächtig ergreifender Liebe sich zu eigen gebend! Sie fehlt gegen das Gesetz der Gesellschaft, ohne das diese nicht bestehen kann, dieser Fehler ist ihre Schuld, die sie tragisch mit ihrem Glücke büßt. Instinktiv erkennt sie auch diese Schuld an durch das Gefühl der bürgerlichen Schande, von der die bloße Natur doch nichts weiß und wissen kann. Zur wirklichen Verschuldung steigern ihre Verfehlung erst die schrecklichen Consequenzen, die das Schicksal, die Bosheit und Härte der Menschen, eben jener Gesellschaftsordnung zufolge, die sie verletzt hat, daraus ziehen. Aus der Heimlichkeit erwächst die entsetzliche Saat des Unheils und Verbrechens; der unabsichtlich verschuldete Tod der Mutter, die Grausamkeit des vom gesellschaftlichen Ehrbegriff allein bestimmten Bruders, dessen Tod im Duell, alles das verbunden mit der noch grausameren Täuschung durch den Geliebten, zerstört das holde Gemüt, das die ganze Kraft dieser reinen Seele in sich barg, es in seinem ganzen Gefüge zerbrechend. Die Nacht des Wahnsinns umfängt sie, und die richtende Menschheit fordert für das im Wahnsinn vernichtete Leben ihr eigenes, fühllos und doch wohlthätig für sie ihrer Qual ein Ende setzend.

In dem ungeheuren Widerspruch der universalen geistigen Existenz Fausts gegen die ganz reflexionslose Einfalt, gegen die enge Eingeschränktheit von Gretchens Seele, deren ganze Kraft einzig im Gefühl wurzelt, liegt, sowie die Erklärung des Aufblühens von Fausts Liebe zu ihr, so zugleich der Keim ihres Abwelkens. Sie stellt in ihrer heiligen Einfalt den Frieden und die Harmonie in sich dar, wonach er dürstet, die er lange verloren und die er nur auf einem langen, durch alle Weiten des Geistes und Lebens führenden Wege wieder erobern kann, der ihn gewaltsam der Idylle in dem seitwärts gelegenen Hüttchen entreißt. Die Katechisationsscene

enthüllt diesen Widerspruch in der ganzen Weite seiner unüberbrückbaren Kluft. Mit voller Kraft und Wahrheit strömt aus Fausts, in diesem Augenblick zu reinem Akkord gestimmter Seele, der beredte Ausdruck seiner freien Welt- und Gottes-Anschauung. „Das ist Alles recht schön und gut," aber was soll dem armen Gretchen der Blick in eine ihr unfaßbare Weite, eine ihr ewig unerreichbare Höhe der intellektuellen Anschauung? Der *intellektuellen* Anschauung! Daß es *nur sie* ist, die aus Fausts Beredsamkeit hervorleuchtet, darin liegt, wenn man das recht erwägt, die ergreifende, ja furchtbar erschütternde Kraft dieser Scene, daraus erklärt sich der mit voller Absichtlichkeit in sie hineingelegte grelle Contrast zwischen ihrem übersinnlichen Anfang und ihrem ganz sinnlichen verhängnisvollen Beschluß.

Wer nimmt hier in Wahrheit den *höheren* Standpunkt ein, das beschränkte Bürgermädchen oder der Philosoph mit seinem spinozistischen Ideenflug?

> Der Allumfasser,
> Der Allerhalter,
> Faßt und erhält er nicht
> Dich, mich, sich selbst?
> Wölbt sich der Himmel nicht da droben?
> Liegt die Erde nicht hier unten fest?
> Und steigen, freundlich blickend,
> Ewige Sterne nicht herauf?
> Schau ich nicht Aug' in Auge Dir,
> Und drängt nicht Alles
> Nach Haupt und Herzen Dir
> Und webt in ewigem Geheimniß,
> Unsichtbar, sichtbar, neben Dir?
> Erfüll' davon Dein Herz, so groß es ist,
> Und wenn Du ganz in dem Gefühle selig bist,
> Nenn' es dann, wie Du willst,
> Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!

Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist Alles:
Name ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsgluth.

Margarete: Das ist Alles recht schön und gut;
Ungefähr sagt das der Pfarrer auch,
Nur mit ein Bißchen andern Worten.

Faust: Es sagen's aller Orten
Alle Herzen unter dem himmlischem Tage,
Jedes in seiner Sprache;
Warum nicht ich in der meinen?

Margarete: Wenn man's so hört, möcht's leidlich scheiner
Steht aber doch immer schief darum;
Denn Du hast kein Christenthum.

Faust: Lieb's Kind!

Margarete: Es thut mir lang' schon weh,
Daß ich Dich in der Gesellschaft seh'.

So eng und klein die Ideenwelt Gretchens ist, so hoch steht sie über Faust dadurch, daß sie davon ganz ausgefüllt ist, daß Denken und Fühlen und Wollen eins bei ihr sind in echter Frömmigkeit. So fühlt sie instinktiv die Nähe des Bösen und fühlt sich mit heimlichem Grauen von ihm geschieden, von Mephistopheles, dessen Gesellschaft Faust schon nicht mehr entbehren kann! Das ist das überwältigend Furchtbare an dieser Scene, daß dem, der sie aufmerksam liest, die ganze Tragödie daraus entgegenblickt: der Seelenzustand Fausts, der im Augenblicke der beseligenden Freude an Gretchens holdem Wesen von wahrer, echter Liebe durchglüht wird, und der mit seiner weltweiten geistigen Existenz die er nicht abthun kann, gleichwohl an dieser Liebe ganz unbeteiligt bleibt; Gretchens ahnungsvolle Sorge um den ihrem Wesen und Verständnis doch ganz unfaßbaren Riß in

seiner Seele, das gläubige Zutrauen, mit dem sie den Zweifel verscheucht, um dem Geliebten in seliger Hingabe völlig anzugehören, der reine Abscheu ihrer unberührten Seele vor der bloßen Erscheinung des kalten, spöttischen Uebelstifters, der, ihr unbewußt, in diesem Augenblick am Werke ist, die ganze Last des Jammers über sie her zu wälzen.

Wie bald wird Gretchen von ihr ereilt. Mit herzzerschneidendem Wehlaut klingt aus ihrem Gebet der Angstruf zur Mater dolorosa hinauf; und als der sterbende Bruder Schmach und Schande auf sie gerufen hat, da bekommt der „böse Geist“ die Oberhand über ihre Sinne. Denn nicht die Stimme des Gewissens ist es, die unter den Schauern des Dies irae sie furchtbar bedrängt und überwältigt: es ist der in Wahrheit böse Geist der sinnverwirrenden Furcht vor der erbarmungslosen Rache der Gesellschaft für die Verletzung ihrer Ordnung. In Wahnsinn erzeugender Vergrößerung stellt er der bis dahin Makellosen, Reinen die Bilder ihrer Verfehmung vor das geängstigte Auge und ruft unter dem Klang der Orgel und der Posaune des Gerichts ihr sein „Wehe!“ zu.

Nach der Tötung Valentins ist Faust geflohen; sie dient in der Einrichtung der Handlung dazu, das kaltsinnig achtlose Verlassen Gretchens in ihrer höchsten Not wenigstens äußerlich zu motivieren.

Als vor dem fürchterlichen Ernst der Reiz und die Schönheit schwindet, die ihn lockten und fesselten, entzieht Faust, von wilder Reue gefoltert, in dem Taumel der stärksten Aufregungen sich den Folgen seiner Schuld, die am Schlusse mit unerträglicher Anklage gegen ihn unaufhaltsam sich vollziehn.

Da erst sagt Gretchen sich von ihm los! Sie steht am Ende; an seiner Seite giebt es für sie keine Rettung!

Durch die Größe ihres Leidens, durch die schwerste, sittliche Erfahrung ist sie dem besten Teile in Fausts Seele, das jetzt durch heftige Erkrankung in äußerster Gefahr schwebt, nicht nur ebenbürtig geworden, sie ist ihm weit überlegen! Er hat noch ein langes Leben zu durchmessen um im unausgesetzten Bemühen die Schale des Heils höher und höher zu füllen, wenn sie am Schlusse die andre so schwer belastete Schale der Wage hinaufheben soll.

> Dein bin ich, Vater! Rette mich!
> Ihr Engel! Ihr heiligen Schaaren,
> Lagert Euch umher, mich zu bewahren!
> Heinrich! Mir graut's vor Dir.

ruft Gretchen; und Mephistos grausames: „Sie ist gerichtet!“ wird zu Schanden vor der Stimme von oben: „Ist gerettet!“ Aber „Her zu mir!“ lautet der Ruf Mephistos an Faust, dem er folgt! Die Wette hat jener nach ihrer klaren Bedingung noch nicht gewonnen; aber so viel hat er erreicht, daß er sie zu gewinnen hoffen kann. Bestände das Stück nur aus der Gretchen-Tragödie und etwa noch einigen nachträglich Fausts Charakter exponierenden Scenen, so müßte die Tragödie zu Ende sein, etwa mit dem Selbstmorde Fausts als Sühne seiner Schuld schließend. Nach Goethes Conception mußte seine Sühne in seinem Leben liegen. Eine neue Entwickelung hebt im zweiten Teile an.

XIII.

Die Walpurgisnacht.

„Die Phantasie," sagt Goethe einmal zu Eckermann, „hat ihre eigenen Gesetze, denen der Verstand nicht beikommen kann und soll. Wenn durch die Phantasie nicht Dinge entständen, die für den Verstand ewig problematisch bleiben, so wäre überhaupt an der Phantasie nicht viel. Dies ist es, wodurch sich die Poesie von der Prosa unterscheidet, bei welcher der Verstand immer zu Hause ist und sein mag und soll."

Zu der Erdichtung der Brockenfahrt Fausts in der Walpurgisnacht fand Goethe in der alten Sage keinerlei Anregung, man müßte denn an die Höllenfahrt im Faustbuche denken, die doch nur eine ganz äußerliche Analogie darbietet. Hingewiesen ist auf ein 1756 von Johann Friedrich Löwen erschienenes komisches Heldengedicht: „Die Walpurgisnacht", wo im ersten Gesange Faust erwähnt wird. Ob nun eine Reminiscenz daran für Goethe bestimmend mitgewirkt hat oder nicht, das wesentlichste bleibt doch immer, daß der romantische Reiz des Harzgebirges und besonders die sagenumwobene Scenerie seines „gefürchteten Gipfels, den mit Geisterreien kränzten ahnende Völker" schon von den ersten Weimarer Zeiten her in Goethes Sinn und Phantasie sich einen so hervorragenden Platz erobert hatten, daß sie fast mit Notwendigkeit vor jedem andern Lokal mit ihrem dekorativen

Apparat und den für jedermann daran haftenden Beziehungen sich ihm für das darbieten mußten, was sein Gedicht an dieser Stelle der Entwickelung verlangte.

Die Scene ist, wie aus dem auf der Berliner Bibliothek befindlichen Manuscript hervorgeht, mit Ausnahme der ersten sechsunddreißig Verse und des Schlusses zu Ende des Jahres 1800 und zu Anfang von 1801 entstanden.

Schon in der Hexenküche hatte Mephisto der Hexe eine Audienz auf Walpurgis versprochen; in der nächtlichen Scene vor Gretchens Thüre kündet er die Brockenfahrt als unmittelbar bevorstehend an: „es spukt ihm schon in allen Gliedern die herrliche Walpurgisnacht“. Sehr wohl hat er seinen Plan berechnet. Mit wenigen Versen nur schildert die Dichtung Fausts abwärts gesunkenen Seelenzustand, aber sie sind von erschütternder Wirkung:

> Wie von dem Fenster dort der Sakristei
> Aufwärts der Schein des ew'gen Lämpchens flämmert
> Und schwach und schwächer seitwärts dämmert,
> Und Finsterniß drängt ringsum bei:
> So sieht's in meinem Busen nächtig.

Ein Geschmeide verlangt er von Mephisto, „seine liebe Buhle damit zu zieren“, und wenn dieser ihm „so ein Ding als wie eine Art von Perlenschnüren“ verspricht, so scheint es fast, als ob er mit diabolischem Hohn schon den Ausgang ins Auge gefaßt hat, „der diesen schönen Hals mit einem einzgen rothen Schnürchen schmücken“ soll. Wenigstens führt er die Dinge schnell zum fürchterlichen Ende. Durch die Tötung Valentins, die er absichtsvoll bewirkt, zwingt er Faust zur Flucht, von der er allzugut weiß, daß sie der Verlegenheit des erkaltenden Liebhabers schon nicht mehr schwer fällt. Dennoch verlangt der Plan der Dichtung eine starke Motivierung mit breiter Ausführung für die harte Thatsache, daß

der einst so inbrünstig schwärmende Faust das verzweifelnde Gretchen gewissenlos im Stiche läßt.

Aus dem Kern der ganzen Anlage ist die Absicht des Dichters zu erklären. Mephistos Anschlag ist überraschend geglückt, und mit satanischer Schlauheit erkennt er, daß aus der Saat des einen schweren sittlichen Vergehens ihm eine reiche Ernte erblühen wird. So geht er denn, seines Sieges gewiß, mit seiner ganzen Kraft zum Hauptangriff vor. Das bedeutet, der Symbolik entkleidet, das Schuldbewußtsein und die nach Uebertäubung verlangende Reue sind der geeignete Boden für das schnelle Emporwuchern der Verwilderung. Wieder muß, was sich während dieser ganzen Entwickelung schon längst zu vollziehen begonnen hat und nun auf seinen Gipfel steigt, im Gedicht durch eine einzige Scene, die ein in sich abgeschlossenes Ganzes bildet, symbolisch der Phantasie vorgeführt und dadurch in seiner Wahrheit für die Empfindung lebendig gemacht werden.

Fausts Schuld und Schicksal ist, daß er der Forderung seiner nach Erregung stürmisch verlangenden Seele die Persönlichkeit des liebenden Mädchens opfert; während sie ohne einen Augenblick des Besinnens ihm ihr ganzes Wesen hingiebt, gehört er selbst ihr nicht einen Augenblick wahrhaft an. Nicht daß er sie mit Bewußtsein täuschte! Er täuscht sich selbst für kurze Stunden eines mit tief innerlicher Seelenqual gemischten Genusses. Inzwischen stürmt sein ganzes Wesen weiter fort auf der beschrittenen Bahn mit dem ziellosen Zweck, nur zu erleben, zu erfahren, „keinem Genusse, und keinen Schmerzen sich zu verschließen“. Die Symbolik der Hexenküche wird in einem zum Colossalen erweiterten Maßstabe wieder aufgenommen.

„Eine Totalität der Materie“ war nach Schillers treffendem Ausdruck hier zu bewältigen, und wohl konnte es

ihn ängstigen, wie „für eine so hoch aufquellende Masse ein poetischer Reif zu finden wäre, der sie zusammenhielte". Indessen meinte er, ein Goethe „werde sich schon zu helfen wissen".

Eins ist für die ganze Faustdichtung immer festzuhalten, was für die Fassung der Aufgabe dieser Scene nun ganz besonders in Betracht kommt: es handelt sich im Faust keineswegs um die Darstellung der Weltzustände im Allgemeinen, sondern um die, freilich in symbolischen, allgemeingültigen Zügen gegebene Vorführung der Weltzustände einer ganz bestimmten Epoche. Wie die Krisis in Fausts Seele die stärksten Gährungselemente aus der Sturm- und Drangperiode am Werke zeigt, so tritt er auch nun in den ganzen Antagonismus der von dort her anhebenden Epoche ein. Daraus ergiebt sich von selbst, daß, was von jeher dem Dichter am meisten vorgeworfen wurde, vielmehr eine gebieterische Forderung seines Planes war: daß nämlich die Kämpfe, in die der Dichter sich selbst am leidenschaftlichsten in seiner Entwickelungsepoche verstrickt gesehen hatte, in dieser Scene ihren Ausdruck finden, daß auf dem Sammelplatz der Geister der Verneinung alle seine Antipathieen, alle Verkehrtheiten, Insufficienzen, Schief- und Halbheiten, die dem Genius der Epoche sich in den Weg stellten, eine satirische Revue passieren mußten. Es liegt auf der Hand, daß eine solche Aufgabe ganz unlösbar ist, wenn nicht die Dichtung sich begnügt, mit den kürzesten blitzartig aufleuchtenden, Andeutungen auf ganze Gruppen von Erscheinungen, herrschende Richtungen, Strömungen und Gegenströmungen hinzuweisen, teils in reiner Symbolik, teils mit direktem satirischen Hinweis auf einzelne Persönlichkeiten und Begebnisse. Dergleichen begegnet vielfach in der Hauptscene der Walpurgisnacht; ganz eigentlich aber ist der Platz dafür in dem „Inter-

mezzo" geschaffen, das mit völliger, unverzeihlicher Verkennung immer als ein störendes, ganz unorganisch in die Dichtung hineingeflicktes, Anhängsel der Walpurgisnachtsscene betrachtet ist.

Es war ein dringendes Erfordernis dem massenhaft sich zudrängenden, specifisch litterarischen Stoffe diese gesonderte Stelle anzuweisen, weil die Verflechtung Fausts in diese Interessen doch, wie sich zeigen wird, erst in der zweiten Linie der Mittel steht, durch welche Mephistopheles den nach den letzten Erlebnissen doppelt ruhelosen Faust zu betäuben und in der Zerstreuung festzuhalten sucht. Zunächst reißt er ihn mit sich fort mitten in den wildesten Strudel des öffentlichen Lebens, und zwar, wie sich von selbst versteht, dorthin, wo sein Weizen blüht, in die Kreise seiner schlimmsten, verworrensten, depraviertesten und depravierendsten Aeußerungen. Wo nun anfangen, wo aufhören bei einem solchen Objekt? Der Stoff ist unbegrenzt, tausendgestaltig, verlangt die schreiendsten Farben. Die Malerei hat wie die Poesie bei solchen Vorwürfen von jeher sich dem verwegensten Fluge der Phantasie anvertraut. Nun ist es aber ein aesthetischer Aberglaube, dem Dogma zu folgen, daß bei solchem Werke oder überhaupt jemals die Phantasie selbst etwas erschaffe, das daher unergründlich, weil gesetzlos und ganz eigenwillig sei. Die schaffende Kraft ist die von dem Gedanken, oder in den höchsten Schöpfungen, die von der Idee in Erregung gesetzte Empfindung, die ihrerseits nun, vermöge der unmittelbaren, fast unbewußt wirkenden, Verbindung zwischen ihr und den empfangenen Sinneseindrücken, den unabsehbaren Vorrat von Phantasievorstellungen zu neuen, unerhörten Associationen bestimmt und freilich nun umgekehrt auch von diesen wieder neue Impulse empfängt. Die Halbtalente treiben mit diesem Ver-

mögen einen verwirrenden, betäubenden Mißbrauch — es ist dies das eigentliche Kriterium der Romantiker in der Kunst und im Leben —; das Genie bewahrt grade in solchem kühnsten Fluge die stolze Sicherheit, die allem seinem Thun das Siegel aufdrückt. Die Genialität der Phantastik offenbart sich in der Einheitlichkeit und inneren Folgerichtigkeit ihrer Gebilde. Aber wie könnte es anders sein, als daß sie nur durch das Medium der Organe aufgenommen werden kann, durch die sie entstanden ist: durch den innigen Verein von Empfindung und Vorstellungskraft! Dem Verstandesbeweise sind ihre Schöpfungen nicht zugänglich.

Gleichwohl kann, wie aus dem Gesagten hervorgeht, der Verstand ihr eine gute Strecke weit nachgehen. Sind es doch der Gedanke und die Idee, von denen der Anstoß für die Phantasieen gestaltende Thätigkeit der Empfindung ausgeht. Diese müssen erkannt und ausgesprochen werden; dann muß es weiter jenen andern Vermögen überlassen werden, gleichsam wie von einem Sprungbrette aus zur Höhe des Kunstwerkes sich aufzuschwingen.

Mit strenger Folgerichtigkeit ist Goethe in dem Phantastischsten, was er je geschaffen hat, in der Walpurgisnachtsscene verfahren. Was anderes wäre auch der Größe und Schönheit seines Lebenswerkes würdig gewesen! Schon diese eine Erwägung hätte allen voreiligen Tadlern den Mund schließen müssen; statt dessen hat die kritische Interpretation neben ganz abfälliger Beurteilung kaum zu halben Entschuldigungen des Dichters den Mut gefunden.

Wieder sehen wir Goethe bei der Wahl der Form für seine symbolische Phantasmagorie den einfachsten und naturgemäßesten Weg einschlagen: er erfaßt mit in die Tiefe dringendem Verständnis den Grund und das Wesen einer vorhandenen Sagenbildung und erschafft sie von da aus er-

weiternd und ausgestaltend nach. In der Nacht zum ersten Mai, der Zeit der altheidnischen Frühlingsfeier, ziehen von allen Seiten her die Hexen und Hexenmeister dem Blocksberge zu, um dort mit dem Satan und seinen Teufelsgesellen die Orgien aller Sünde, Schande und Laster zu feiern. Zu Grunde liegt die Vorstellung, daß das Böse in allen seinen unzähligen Gestaltungen von einem einzigen Mittelpunkt ausgeht, seinem radikalen, im Satan verkörperten Princip, und daher dem Zuge folgt sich um diesen Mittelpunkt zu sammeln, in der Gemeinschaft zu stärken und in ausgelassener Lust seine Natur vollständig darzustellen.

Grade das war es, was der Dichter an dieser Stelle seines Dramas brauchte. Aber in die ungeheure Vielgestaltigkeit mußte nun eine bestimmte Ordnung und Folge gebracht werden, damit die Darstellung nicht ins Formlose zerflösse. Er disponierte den Stoff daher in drei große Massen: zunächst galt es, das Böse in seiner Allgemeinheit vorzuführen, also in seinem absoluten oder mehr oder minder bedingten Gegensatz gegen das moralische Gesetz; sodann in seinen spezialisierten und individualisierten Erscheinungen, als den Inbegriff alles Schlechten und Schändlichen in Staat und Gesellschaft, und analog alles Verderblichen, Perversen, Verkehrten in Wissenschaft, Kunst und Litteratur.

Eine innere Schranke gab es für die Darstellung überhaupt nicht, und aus den hinterlassenen Entwürfen Goethes ersehen wir, daß seine Intentionen anfangs noch viel weiter ins Colossale, Groteske und ins unerhört Naturalistische gingen; aber die höhere Forderung der Kunstform siegte, die ihm nach jeder Richtung Beschränkung auferlegte. Es mußte diese ganze Partie, bei aller ihrer Bedeutsamkeit, doch im richtigen Verhältnis zu den Dimensionen des übrigen Gedichtes bleiben; sie durfte nicht, so verlockend der Gegenstand

war, den Pinsel in Dantesche Farben zu tauchen, zu einer selbständigen Darstellung auswachsen, die ihren Zweck in sich selber trug. Im Folgenden wird sich zeigen, mit welcher Strenge der Dichter nach dieser Richtung gegen sich selbst verfuhr. Vollständigkeit der Darstellung, auch nur in dem Sinne einer in sich selbst bis zu Ende gehenden Handlung, wurde für den Zweck dieser Scene nicht allein nicht verlangt, sie wäre ein entschiedener Fehler gewesen.

Der Zweck der Scene für die Oekonomie des Stückes war dieser: Mephistopheles reißt Faust, dessen Stimmung er bestens dafür präpariert hat, in das tollste Treiben, in den „Hexensabbath“ der großen Welt hinein, um ihn darin womöglich ganz zu verderben, gelingt das nicht, ihn wenigstens solange darin festzuhalten, bis Gretchen unrettbar verloren ist, und er damit einen neuen schweren Stein auf ihn gewälzt hat, der ihm das Aufstreben verwehren soll. Für diesen Zweck wurde erfordert, Faust in diese Region hinein und eine Strecke Weges hindurch zu führen, keineswegs aber ihn das ganze Reich durchmessen, alle seine „Rätsel“ erkennen zu lassen.

Für diese Idee nun läßt Goethe das Symbol des Besuchs des Blocksberges in der Walpurgisnacht eintreten und ersetzt durch die, wie gegenständliche Handlung wirkende, Kraft der Phantasmagorie, was er an Breite der Darstellung von vorneherein aufgeben mußte.

Eine kurze Einleitung, die im Berliner Manuskript noch fehlt, dient dazu die Stimmung für das Ganze höchst wirksam vorzubereiten und zugleich sehr wesentliche Fingerzeige zu geben, die für die Gesamtauffassung geradezu entscheidend sind.

Die Scene ist am Fuße des Brockens in der „Gegend von Schierke und Elend,“ wo groteske Felsengebilde auf die zerklüfteten Klippen des Blocksberggipfels vorbereiten. Me-

phisto und Faust sind auf dem Wege zu ihm, aber gleich die ersten Verse sind bestimmt, auf das schärfste die grundverschiedene Stimmung zu bezeichnen, mit der sie beide die Fahrt unternehmen. Mephistopheles fühlt sich seinem Elemente nahe und kann nicht schnell genug zum Ziele kommen:

> Verlangst Du nicht nach einem Besenstiele?
> Ich wünschte mir den allerderbsten Bock.
> Auf diesem Weg sind wir noch weit vom Ziele.

Dagegen ist Faust der Wanderer, dem es am Wege selbst liegt; nicht lockt ihn das am Ziel verheißne wilde Taumelfest; was ihn treibt ist ja doch nur der Drang nach Erfahren und Erleben, so fesselt ihn jede Erscheinung, der er nun begegnet, und die Frühlingsahnung künftigen Wachstums dringt ihm belebend durch die Adern. Seine Kraft zu üben, dient ihm jeder Schritt, und die Verheißung künftiger Thaten kündigt sich in ihm an selbst auf dieser mehr als bedenklichen Wanderschaft:

> So lang' ich mich noch frisch auf meinen Beinen fühle,
> Genügt mir dieser Knotenstock.
> Was hilft's, daß man den Weg verkürzt!
> Im Labyrinth der Thäler hinzuschleichen,
> Dann diesen Felsen zu ersteigen,
> Von dem der Quell sich ewig sprudelnd stürzt,
> Das ist die Lust, die solche Pfade würzt!
> Der Frühling webt schon in den Birken,
> Und selbst die Fichte fühlt ihn schon;
> Sollt' er nicht auch für unsre Glieder wirken?

Von solchen Anwandlungen spürt der allem Streben abgestorbene, nur noch durch materielle Lust gereizte Begleiter nichts: „ihm ist es winterlich im Leibe.“ Dagegen führt uns seine unmutige Schilderung des mühsamen Weges mit einem Schlage in die spukhafte Stimmung der unheimlichen Zaubernacht:

> Wie traurig steigt die unvollkomm'ne Scheibe
> Des rothen Monds mit später Glut heran
> Und leuchtet schlecht, daß man bei jedem Schritte
> Vor einen Baum, vor einen Felsen rennt!

Er ruft ein Irrlicht heran, das ihnen hinaufleuchten soll: es wird dem Dichter sogleich zum symbolischen Bilde der phantastisch schwankenden Beleuchtung in der alles Folgende dem Leser gezeigt werden, zum Hinweis, wie es von ihm aufgenommen werden soll:

> Allein bedenkt! Der Berg ist heute zaubertoll,
> Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll,
> So müßt Ihr's so genau nicht nehmen.

Mit dem Wechselgesange der drei, Fausts, Mephistos und des Irrlichts beginnt das Berliner Manuskript. Es ist der eigentliche Eingang der Zauberscene, die sich schnell zu ihrer ungeheuren Gewalt entfaltet. Es bewährt sich das Goethesche Wort, daß die Kraft der Poesie die Elemente besiegt, wenn er nun ein Naturbild vor uns entrollt, das weit über die Wirkung hinausgeht, welche irgend eine landschaftliche Scenerie je hervorbringen könnte. „In die Traum- und Zaubersphäre sind wir eingegangen;" alles rings umher gerät in dämonische Bewegung: wie die Bäume schnell vorüberrücken, wie die Klippen schwanken und sich beugen, und die langen Felsennasen, wie sie schnarchen, wie sie blasen! Dazwischen schreit die Eule, der Häher krächzt, im Dunkel des Gebüsches windet es sich, wie wenn ungestalte Molche vorüberhuschen, mit langen Beinen und dicken Bäuchen, wie Polypenarme strecken die Wurzeln sich drohend hervor, als ob sie die Vorübergehenden fangen und halten wollten. Aber während die Dämonen der Finsternis rings um ihn her ihre Arme hervorwinden, um ihn verderbend zu umschlingen, tönt aus Fausts Munde noch ein Laut, der uns anmutet wie ein

Lichtstrahl, der wenn auch nur schwach aufleuchtend und bald sich verlierend, doch das unheimliche Dunkel erhellt mit der Hoffnung eines künftigen Tages:

Durch die Steine, durch den Rasen
Eilet Bach und Bächlein nieder.
Hör' ich Rauschen? Hör' ich Lieder?
Hör' ich holde Liebesklage,
Stimmen jener Himmelstage?
Was wir hoffen, was wir lieben!
Und das Echo, wie die Sage
Alter Zeiten, hallet wieder.

Eine Gewähr doch, daß es dem Bösen nicht gelingen wird die Kraft des Hoffens, des Liebens in ihm zu ertöten! Ein Silberton, der in den wirren Tumult hineinklingt aus der hohen Sphäre des „Ewig-Weiblichen!" Aber schnell verhallt der Ton, das Licht verschwindet; in verwirrendem Geleit schwärmen Funkenwürmer durch die Heide und tausendfarbige Scharen von Mäusen dringen aus Moor und Gestrüpp hervor. Wie im Wirbel dreht sich alles um die Wandrer, Fels und Bäume schneiden Gesichter, und von allen Seiten leuchtet schnell vergehend irrer Schein empor.

Mitten in dem dämonischen Reiche sind wir angelangt, und von einem ragenden Gipfel bietet sich eine plötzliche überraschende Umschau über das Arsenal, worin die alles bezwingenden Waffen für dieses Reich geschmiedet werden, über die Schatzkammern des allmächtig herrschenden Mammon. Wie treffend ist die symbolische Schilderung der Macht des Goldes, die über die Welt gebietet, hier allem andern vorausgestellt! Aber welche Sprache wollte es wagen, der vieldeutigen Wunderkraft dieser Symbolik ausdeutend nachzugehen, wenn sie die den Verkehr und die Gemüter beherrschende Cirkulation des Reichtums wie von magischem Leben erfüllt in freier Bewegung sich darstellen läßt! Es fehlt nicht an Andeutungen, wie er

gleichsam unter unheimlichen Wettern, die aus giftigen, gefährlichen Dünsten entstehen, sich aufhäuft, oder wie er in langsamem Zusammenrinnen sich ansammelt, um dann endlich in blendender Erscheinung herrschend sich darzustellen:

Wie seltsam glimmert durch die Gründe
Ein morgenröthlich trüber Schein!
Und selbst bis in die tiefen Schlünde
Des Abgrunds wittert er hinein.
Da steigt ein Dampf, dort ziehen Schwaden,
Hier leuchtet Gluth aus Dunst und Flor,
Dann schleicht sie wie ein zarter Faden,
Dann bricht sie wie ein Quell hervor.
Hier schlingt sie eine ganze Strecke,
Mit hundert Adern, sich durchs Thal,
Und hier in der gedrängten Ecke
Vereinzelt sie sich auf einmal.
Da sprühen Funken in der Nähe
Wie ausgestreuter goldner Sand.
Doch schau! In ihrer ganzen Höhe
Entzündet sich die Felsenwand.

Der Haupt-Dämon ist eingeführt, der über der Welt des Verderbens thront. Nun kann diese selbst in entfesselter Erscheinung sich darstellen; und orkanartig, in einer nie gehörten Wucht der Sprache, einem nie geahnten Sturm der Bilder läßt der Dichter sie hereinbrausen:

Faust: Wie ras't die Windsbraut durch die Luft!
Mit welchen Schlägen trifft sie meinen Nacken!

Meph.: Du mußt des Felsens alte Rippen packen;
Sonst stürzt sie Dich hinab in dieser Schlünde Gruft.
Ein Nebel verdichtet die Nacht,
Höre, wie's durch die Wälder kracht!
Aufgescheucht fliegen die Eulen.
Hör', es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste.
Girren und Brechen der Aeste!

Der Stämme mächtiges Dröhnen!
Der Wurzeln Knarren und Gähnen
Im fürchterlich verworrenen Falle
Ueber einander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.
Hörst Du Stimmen in der Höhe?
In der Ferne, in der Nähe?
Ja, den ganzen Berg entlang
Strömt ein wüthender Zaubergesang!

In allerfreiester Symbolik deutet der wütende Sturm eben nur auf die Entfesselung aller Elemente des Bösen hin, auf die Hochflut der Laster aller Art in einer Epoche der Entartung, der schamlosen Verwilderung einer Gesellschaft, die vor dem Zusammenbruche steht. Und nun saust in tollem, wüstem Wirrwar das ganze Hexenheer vorüber; Bosheit, Unzucht, Niedertracht, ausgelassene Lust an der Gemeinheit in höllischem Vereine! Die griechische Sage stellt in Baubo, der typischen Vertreterin der Obscönität, die Ceremonienmeisterin, deren würdigem Beispiel die wütige Schar in tobendem Gedränge sich anschließt:

So Ehre denn, wem Ehre gebührt!
Frau Baubo vor! Und angeführt!
Ein tüchtig Schwein und Mutter drauf,
Da folgt der ganze Hexenhauf.

Vorüber ist das wilde Heer der Hexen, ihnen nach folgt, in zwei Halbchöre getrennt, die Schar der Hexenmeister. Ein neues Motiv klingt aus ihrem Liede hervor: „denn geht es zu des Bösen Haus, das Weib hat tausend Schritt voraus!" Eine Variation des französischen „Où est la femme?"; neben dem Mammon, dem obersten Herrscher im Reiche der Verderbnis, nimmt den nächsten Platz ein der Dämon der sinnlichen Liebesleidenschaft. Das Chor der Hexenmeister,

also derer, die gewissermaßen die Lehrer und Erzieher sind für alle Arten von Sünde und Laster, verkündet die Erfahrungen aus seiner Praxis: „Das Weib hat tausend Schritt voraus;“ doch wenn die Frau tausend Schritte braucht, um allmählich den Weg zurückzulegen bis zum Hause des Bösen, „wie sehr sie sich auch eilen kann, mit einem Sprunge machts der Mann.“

Dieser, wie sich gezeigt hat, und wie klar am Tage liegt, ganz allgemein gehaltenen Symbolik, die nach zwei großen Richtungen hin die Totalvorstellung von der sittlichen Verderbnis überhaupt erweckt, reihen sich nun vor dem zweiten Teile der Darstellung noch eine Reihe von Zusätzen an, vor denen von jeher die Interpretation sich völlig ratlos gezeigt hat. Denn kläglicher kann sich die Bankrotterklärung der Kritik doch nicht offenbaren, als wenn sie in diesem Zusammenhange nun Hinweisungen auf unfruchtbare litterarische Tadelsucht oder auf leere, unzulängliche, verkehrte Bestrebungen der Wissenschaft herausspürt. Welche Elendigkeit mutet man mit der Voraussetzung solcher unzusammenhängenden, kümmerlichen Flickarbeit einem Manne wie Goethe zu!

Allerdings hat er hier die symbolische Beziehung tiefer versteckt, als es sonst seine Art ist, und zwar aus guten Gründen! Er erreicht damit, daß, wenn man ihn verstehen will, man den ganzen Gedankengang, der ihn bewog zu den angewandten Symbolen zu greifen, nach rückwärts hin aufsuchen und sich zum Bewußtsein bringen muß. Verfährt man aber so, dann bedarf die sonst auf den ersten Blick unerhört erscheinende Kühnheit dieser, wie kurze Schlagworte wirkenden, Bilder auch weiter keiner Rechtfertigung; an die Stelle der Befremdung, die eine deutlichere Einkleidung des Gedankens dem minder vorbereiteten Sinne notwendig erregen mußte tritt das volle Einverständnis und folgt in den durch blitz-

artiges Aufleuchten eröffneten Perspektiven dem Geiste des Dichters zu den weitesten dort sich darstellenden Consequenzen.

Darüber hätte doch niemals irgend jemand im Zweifel sein sollen, daß hier, wo es sich um die Inkarnationen des Bösen handelt, die Deutung aller sich unmittelbar anschließenden Zusätze schlechterdings nur auf diesem Gebiete zu suchen ist.

Die Hexenmeister haben im Heranstürmen ihren abwechselnden Chorgesang erhoben, die Summe ihres unheilstiftenden Metiers darin verkündend; bei ihnen, wie bei den Hexen, Verderbnis, hier und dort, ob in allmählicher Depravation oder mit schnell den Uebergang vollziehender Verbrecherthat. Diesem Chor hat der Dichter nun noch zwei Differenzierungen angefügt, die offenbar, eben wegen dieser ausdrücklichen Hervorhebung, von ganz außerordentlich tiefgreifender Bedeutung sein müssen. Sonst würden die folgenden Verse noch schlimmeres enthalten als bloßen, nichtigen Unsinn; sie würden gradezu irreführend und sehr verstimmend wirken müssen, sie würden notwendig die grandiose Stimmung, die der Dichter bisher so unwiderstehlich hervorgezaubert hat, unterbrechen, sie abkühlen und vernichten. Und das sollte Goethe gethan haben! Nichtsdestoweniger hat die Kritik hier und noch an sehr vielen Stellen unsrer Scene, wichtigsten Partien gegenüber, so entschieden. Und noch eine dritte derartige Differenzierung wird den vorigen abschließend zugesellt, die zum Schluß der ganzen Hexen-Episode überleitet:

Auf die Chorlieder der Hexenmeister folgt:

Stimme (oben). Kommt mit, kommt mit, vom Felsensee!

Stimme (von unten). Wir möchten gerne mit in die Höh.
Wir waschen, und blank sind wir ganz und gar,
Aber auch ewig unfruchtbar.

Beide Chöre. Es schweigt der Wind, es flieht der Stern
Der trübe Mond verbirgt sich gern;
Im Sausen sprüht das Zauberchor
Viel tausend Feuerfunken hervor.

Stimme (von unten). Halte! Halte!

Stimme (von oben). Wer ruft da aus der Felsenspalte.

Stimme (unten). Nehmt mich mit! Nehmt mich mit!
Ich steige schon dreihundert Jahr'
Und kann den Gipfel nicht erreichen.
Ich wäre gern bei Meinesgleichen.

Beide Chöre. Es trägt der Besen, trägt der Stock,
Die Gabel trägt, es trägt der Bock.
Wer heute sich nicht heben kann,
Ist ewig ein verlorner Mann.

Halbhexe (unten). Ich tripple nach, so lange Zeit;
Wie sind die Andern schon so weit!
Ich hab' zu Hause keine Ruh
Und komme hier doch nicht dazu.

Drei Stimmen von unten erheben sich, alle drei mit dem Wunsche dem Zuge der Hexenmeister zum Blocksberge sich anzuschließen, alle drei also von solchen Personen ausgehend, die dem radikalen Bösen nicht angehören, wohl aber die Tendenz dazu in sich tragen; die ersten werden jedoch von den Hexenmeistern angerufen, von ihrer „ewig unfruchtbaren Wascharbeit" ihrem wilden Zuge sich einzureihen, während das Bemühen der beiden andern vergeblich bleibt. Einer strengen, folgerechten Prüfung erschließt sich das tiefversteckte Rätsel. Zwei Fragen sind zu stellen: was fordert der Zusammenhang in der Fortentwickelung der angeregten Ideen? und dann, mit welcher der sich darbietenden Möglichkeiten decken sich die Merkmale der vom Dichter gewählten Bilder?

Um den dazwischen liegenden Zusammenhang zu ergründen, geht man am besten von dem letzten der drei Bilder

aus, das für sich unmittelbar verständlich ist. Die „Halbhexe,“ die „zu Hause“ keine Ruhe hat, und doch von den Bösen nicht aufgenommen wird, sondern außerhalb ihres Conventikels bleiben muß, mit dem „ganzen Schwarm der Hexenheit am Boden hinstreichend und rings die Heide deckend weit und breit,“ sie ist die Vertreterin der Halben, Schwankenden, die nicht gut und nicht böse sind, von denen die Offenbarung Johannis sagt: „Ich weiß deine Werke, daß du weder kalt noch warm bist. Ach, daß du kalt oder warm wärest! Weil du aber lau bist, und weder kalt noch warm, werde ich dich ausspeien aus meinem Munde.“ Dante begegnet ihnen im Vorhof der Hölle, vor dem Thore, auf dem die Inschrift steht: „Ihr, die ihr eingeht, laßt hier jedes Hoffen!“ Ihr Geächz', Geschrei und Klagen tönt durch die sternenlose Luft, und auf seine Frage antwortet ihm sein Führer:

Der Klang, der durch die Lüfte bebt,
Kommt von dem Jammervolk, geweiht dem Spotte,
Das ohne Schimpf und ohne Lob gelebt.
Sie sind gemischt mit jener schlechten Rotte
Von Engeln, die für sich nur blieb im Strauß,
Nicht Meuterer und treu nicht ihrem Gotte.
Die Himmel trieben sie als Mißzier aus,
Und da durch sie der Sünder Stolz erstünde,
Nimmt sie nicht ein der tiefen Hölle Graus.“ — —
Ich schaute hin und sah, im Kreis geweht,
Ein Fähnlein ziehn, so eilig umgeschwungen,
Daß sich's zum Ruhn, so schien mir's, nie versteht.
In langer Reihe folgten ihm, gezwungen,
So viele Leute, daß ich kaum geglaubt,
Daß je der Tod so vieles Volk verschlungen.

Es ist dieser „Schlechten jämmerliche Schaar, die Gott und seinen Feinden mißbehagen,“ die Goethe, zwar nicht mit dem erhabenen Pathos Dantescher Visionen, aber in

dem satirisch-burlesken Colorit des Blocksbergspukes, mit der symbolischen Figur der Halbhexe gekennzeichnet hat.

Was ergiebt sich nun der rückwärts gewandten Betrachtung für die beiden zuvor genannten Typen? Offenbar müßten sie doch dasjenige bezeichnen, was zu dieser dem Bösen zugeneigten Halbheit führt, die doch auch nicht das Böse ist. Was wäre das? Das Sprüchwort sagt: „Der Weg zur Hölle ist mit guten Vorsätzen gepflastert:“ es bezeichnet das Beharren in der Sünde, gepaart mit dem ewig fruchtlosen Bemühen sie abzuthun. Es giebt kein Mittel ohne innere energische Hinwendung zum Guten ihrer ledig zu werden: aber es giebt ein Vorgeben, davon ohne jene Bedingung befreien zu können; solches Vorgeben ist schlimmer als die Sünde, weil es sie verewigt, es ist teuflisch, innerlich böse. Diejenigen Hexenmeister, die sich dessen rühmen, wären eine erwünschte Gesellschaft für das um den Blocksberg in der Walpurgisnacht einhersausende Zauberchor!

Was zeigt uns nun der Dichter? Zwei typische Gruppen: die einen „waschen“ und „blank sind sie ganz und gar, aber auch ewig unfruchtbar,“ die andre so charakterisiert: „Ich steige schon dreihundert Jahr und kann den Gipfel nicht erreichen. Ich wäre gern bei Meinesgleichen.“ Zwei wegweisende Merkmale sind gegeben; beide, in Wechselbeziehung gesetzt, zeigen auf die Lösung hin. Immer hat in solchem Rätselspiel eine bestimmte Zeitangabe ihre aufschlußgebende Bedeutung: nun kann, von des Dichters Zeit an gerechnet, der Zeitraum von dreihundert Jahren nur auf die Epoche der Reformation führen; die wunderliche Beschäftigung aber der ersten Gruppe, das „Waschen“ braucht man nur ins Lateinische zu übersetzen, um mit einem Schlage volle Klarheit zu sehen. Das „Waschen“ in diesem Zusammenhange, mit Bezug auf das Rein- und Blankmachen

vom Sündenbewußtsein: **absolvere** nennt es das Latein der mittelalterlichen Kirche!

Was für ein mächtiger, in alle Weiten tragender Gedanke! Die höchste Wohlthat des unerschöpflichen Gnadenmittels ächt religiöser Kirchlichkeit wird in den Händen ihrer dem Bösen zugewandten Verwalter, der schlimmsten Sorte von „Hexenmeistern," zum eigentlichen planmäßigen Züchtungsmittel jener Halbheit, die nicht warm, nicht kalt ist, und die dem Teufel die Ernte besorgt.

Der **frivole Mißbrauch der Absolution** ist gemeint, die, ewig unfruchtbar, die Sünde immer „**blank**" hinwegwäscht, ohne sie jemals zu tilgen! Die solchen Mißbrauch treiben, werden unter Triumphgeschrei zum „Mitkommen" eingeladen, wenn es zum Blocksberg geht, und „gerne wollen sie mit in die Höhe."

Und liegt dergleichen etwa ferne, wenn man den eigentlichen tieferen Sinn der ganzen Scene erwägt? Die Verderbnis einer zu Grunde gehenden Gesellschaft soll in großen symbolischen Zügen vergegenwärtigt werden! was aber spielt eine größere Rolle dabei als die **Verderbnis der sittlichen Regeneration an ihrer Quelle!** Durfte sie hier unerwähnt bleiben?

Aber es bleibt noch der zweite Typus zu erwägen, und es liegt auf der Hand, wie viel bedenklicher noch diese zweite Anspielung war.

Ohne Umschweife sei es gesagt; der Dichter hatte die analoge Erscheinung auf dem Boden des Protestantismus im Auge!

Aber welch eine Fülle feinster Unterscheidungen in den wenigen Worten! Dort eine Gruppe, die Vertreter eines Standes, einer Institution **in ihrer Entartung**; hier eine **einzelne** Stimme, freilich auch sie als typische Vertretung,

aber eben für die Einzelnen; denn es ist das Wesen des Protestantismus, daß er das Werk der Läuterung, der inneren Reinwaschung, als eine eigene That dem Einzelnen zuweist! Dieses Prinzip ist ins Auge gefaßt, und mit dem Nachlassen seiner ursprünglichen, Wunder wirkenden Kraft, dem Nachlassen nicht an sich, sondern, grade wie bei jenem andern Prinzip, seiner Verfälschung, seiner zunehmenden Entartung in Hunderttausenden, hier speciell in der geschilderten, dem Ruin zueilenden Gesellschaft, ist jene selbe Fruchtlosigkeit der Abwehr des Bösen gekennzeichnet, die im Grunde nur die dauernde Weiterbewegung auf dem wohlgepflasterten Wege nach unten bedeutet, hier, dem gewählten Bilde entsprechend, das dauernde Aufsteigen zum Blocksberggipfel, dem Gipfel des Bösen, der aber — und darin liegt eine weitere Unterscheidung — denn doch nicht völlig erreicht wird! „Ich steige schon dreihundert Jahr und kann den Gipfel nicht erreichen.“ So wird der ungeheure Schwarm der „jämmerlichen Schaar, die Gott und seinen Feinden mißbehagen“ unaufhörlich mit neuem Zuzug vermehrt. Selbst die Hölle mag sie nicht. Es schließt sich also höchst consequent hier die „Halbhexe“ an, die schon „so lange Zeit“ dem wütenden Heere „nachtrippelt“:

„Wie sind die Andern schon so weit!
Ich hab' zu Hause keine Ruh
Und komme hier doch nicht dazu.“

Droben aber in den Lüften „drängt und stößt, zischt und quirlt, leuchtet, sprüht und stinkt und brennt das wahre Hexenelement!“ Und triumphierend tönt das Chor der Hexen hinab:

Die Salbe giebt den Hexen Muth:
Ein Lumpen ist zum Segel gut,
Ein gutes Schiff ist jeder Trog,
Der flieget nie, der heut nicht flog.

Das ganze Ensemble aber der Hexen und Hexenmeister ruft mit cynisch-satanischer Verachtung vom Gipfel der Gemeinheit den „Halben“ seinen Schlußgesang zu:

Und wenn wir um den Gipfel ziehn,
So streichet an dem Boden hin
Und deckt die Heide weit und breit
Mit Eurem Schwarm der Hexenheit.

Eine ungeheure Kraft der Symbolik, die — das Siegel echter Kunst in solchen Schöpfungen und darin der gigantischen Phantasie Dantes vollkommen ebenbürtig — durch die Deutung keineswegs erschöpft wird, sondern nur eröffnet, um nun, unerschöpflich und unaussprechlich, die Betrachtung und mit ihr die Empfindung zu immer erneuter, unendlicher Bethätigung anzuregen!

Und nun wähle man zwischen solcher Auffassung des Dichters, die, ohne ihm Zwang anzuthun, nur mit aller Anspannung seinen Ideen und dem machtvollen Zuge seiner einen Jeden mit sich fortreißenden Empfindung nachzufolgen strebt, und der Geringschätzung, die ihn Nichtigkeiten plaudern oder mit launenhafter Willkür allerlei zufällige Späße treiben läßt, die das Edelmetall seines Tiefsinns in blechernen Unsinn verwandeln möchte!

Wie eine grandiose Ouverture im Höllenbreughelstil wirkt dieser erste Teil der Scene, der hier abschließt. Schon hat das tolle, übermannende Gedränge Faust von seinem Führer getrennt; nun faßt dieser ihn, um „mit einem Satze“ aus dem rasenden Getümmel zu enger begrenzten Scenen zu entweichen:

Es ist zu toll, sogar für Meinesgleichen.
Dort neben leuchtet was mit ganz besonderm Schein:
Es zieht mich was nach jenen Sträuchen.
Komm, komm! Wir schlupfen da hinein.

Der Uebergang kann nicht klarer sein und wird im folgenden noch weiter ins einzelne hinein verdeutlicht. Von der symbolischen Schilderung des radikalen Bösen soll die Darstellung sich den Formen seiner Erscheinung in einzelnen Kreisen zuwenden und zwar, wie zu erwarten, zunächst den Repräsentanten von Staat und Gesellschaft.

Nur widerwillig fügt sich Faust; in seinem auf Erkenntnis des Wesens, der großen leitenden Principien, gerichteten Drange will ihm solche Isolierung ins Untergeordnete nicht zu Sinn. Mephisto beharrt, unbekümmert um seinen Widerspruch; und auf sein ausdrückliches Verlangen, ins Centrum der höllischen Hofhaltung geführt zu werden, weist er ihn rund ab:

Faust: Du Geist des Widerspruchs! Nur zu! Du magst mich führen
Ich denke doch, das war recht klug gemacht:
Zum Brocken wandeln wir in der Walpurgisnacht,
Um uns beliebig nun hieselbst zu isoliren.

Meph.: Da sieh nur, welche bunte Flammen!
Es ist ein muntrer Klub beisammen.
Im Kleinen ist man nicht allein.

Faust: Doch droben möcht' ich lieber sein!
Schon seh' ich Gluth und Wirbelrauch.
Dort strömt die Menge zu dem Bösen;
Da muß sich manches Räthsel lösen.

Meph.: Doch manches Räthsel knüpft sich auch.

Es ist hier der Ort der Paralipomena zur Walpurgisnacht zu gedenken. In den hinterlassenen Papieren zum Faust finden sich außer einer Menge von Excerpten und einer Anzahl Spruch- und xenienartiger Verse die Entwürfe und auch umfangreiche Ausführungen zu einer im allerderbsten Kraftstile gehaltenen Scene, die ganz dem entspricht, was Faust an der eben angeführten Stelle verlangt und Mephistopheles ihm abschlägt. Die Absicht war also von

Goethe definitiv aufgegeben. Das geht namentlich auch daraus unwiderleglich hervor, daß alle für den Fortgang der Handlung wesentlichen Motive aus jenem Entwurf in die Scene, wie sie jetzt vorliegt, aufgenommen sind. Sie ist daher nach des Dichters Intention als abgeschlossen zu betrachten, keineswegs als aus irgend einem Grunde in der Weise abgebrochen, daß sie als unvollendet anzusehen wäre. Es wird sich zeigen, daß sie in der That alles enthält, was für den Zweck, dem sie dient, zu leisten war.

Jener unbenutzte Entwurf sollte nach dem Intermezzo auf dem Brockengipfel spielen: „Einsamkeit, Oede, Trompetenstöße, Blitze, Donner von oben, Feuersäulen, Rauch, Qualm, Fels, der daraus hervorragt. Ist der Satan. Großes Volk umher u. s. w., Geschwätz, Lied. Sie stehen im nächsten Kreise. Man kanns für Hitze kaum aushalten. Wer zunächst im Kreise steht. Satans Rede. Präsentationen. Beleihungen." Die Reden des Satans und ein Teil der Audienzscene sind ausgeführt; sie schildern den äußersten Grad von wüst-sinnlicher Gemeinheit und Niedertracht, kriechender Schmeichelei, den Abschaum der Verderbtheit im gesellschaftlichen und politischen Leben. Im Entwurf heißt es weiter: „Mitternacht, Versinken der Erscheinung. Volckan. Unordentliches Auseinanderströmen. Brechen und Stürmen." Es folgt dann noch eine Reihe von Andeutungen für den Abschluß und die Zurückleitung der Handlung in die Gretchentragödie. Eine „Hochgerichtserscheinung" und ein grauenvolles Blutlied bereiten die Stimmung vor. Auf glühendem Boden erscheint ein „Idol". „Der Kopf fällt ab. Das Blut springt und löscht das Feuer. Nacht. Rauschen." Zuletzt dann: „Geschwätz von Kielkröpfen" — das sind Wechselbälge, die von Hexen und Teufeln erzeugt sind — „dadurch Faust erfährt. — —"

Man sieht, alles Wesentliche des früheren Entwurfs ist in die Walpurgisnachtsscene aufgenommen. Aber jene ältere Intention legte dem Dichter die Verpflichtung auf, die Natur des radikalen Bösen in einer Vollständigkeit darzustellen, die das Stück ganz unverhältnismäßig belastet hätte. Das ganze Verhältnis des Dichters zu dieser Entscheidung ist in der kurzen Auseinandersetzung zwischen Faust und Mephisto über eben diesen Gegenstand erschöpfend niedergelegt. Das Problem reizt Faust ebenso, es bis auf den Grund kennen zu lernen, wie es den Dichter zur breiteren Darstellung lockte: „Dort strömt die Menge zu dem Bösen; da muß sich manches Räthsel lösen“. Aber klug besonnen wehrt Mephisto ab: „Doch manches Räthsel knüpft sich auch“, und: „Im Kleinen ist man nicht allein“. Statt der incommensurablen Aufgabe mit seiner Symbolik für unfaßbare Abstractionen Gestaltung zu suchen, wählte Goethe die leichtere und dem Zweck der Scene einzig angemessene, Faust und Mephisto in einzelne Kreise zu führen, die in gegenständlicher Erscheinung die Macht des Bösen in den Verkehrtheiten, den Grundübeln, der Verdorbenheit, Niederträchtigkeit, Gemeinheit des öffentlichen und privaten Lebens vor Augen stellen.

Laß Du die große Welt nur sausen!

sagt Mephisto zu Faust, ihn von der Glut und dem Wirbelrauch, die ihn nach „droben“ ziehen, abwendend:

Wir wollen hier im Stillen hausen.
Es ist doch lange hergebracht,
Daß in der großen Welt man kleine Welten macht.

In unabsehbaren Reihen brennen rings die Feuer, wo „man tanzt, man schwatzt, man kocht, man trinkt, man liebt“; ein buntes Bild des Gesellschaftslebens, in das er den Freund einzuführen sich erbietet „ihn sich auf's Neue zu verbinden!“

Wieder erreicht das Gedicht seinen Zweck durch einzelne Bilder, mit wenigen Versen voll typischer Kraft erläutert.

Gleich die erste Gruppe, zu der es uns führt, giebt davon ein Beispiel, das in seiner weitreichenden, wuchtigen Bedeutung nicht entfernt gewürdigt ist; geht man doch gelegentlich so weit, die vier Strophen der „alten Herren“ als garnicht zur Dichtung gehörig, sondern für ein zufällig durch ein verirrtes Blatt hineingeratenes Einschiebsel zu erklären!

Eine alternde, absterbende Gesellschaft gilt es zu schildern. Faust wird hier auf keine Regung treffen, die seinem auf durchgreifende Erneuerung gerichteten Streben entgegenkäme. Der Dichter, statt die vielgestaltigen Symptome politischer Verderbnis darzustellen, greift zu dem kürzeren Auskunftsmittel, die Wurzel zu kennzeichnen, aus der ihre tausendfältigen Schößlinge aufsprießen. Es ist das jeder Verbesserung, jeder Verjüngung sich principiell entgegensetzende Beharren beim Alten, das in die chinesischen Mauern der Trägheit, des Eigennutzes, der Dummheit und des Dünkels sich einschließt, der eigentliche Urgrund der Verrottung in der herrschenden Gesellschaftsklasse. Mit höhnender Ironie begrüßt Mephistopheles die „um verglimmende Kohlen“ sitzenden Repräsentanten dieses Regimes, die „alten Herren“:

> Ich lobt' Euch, wenn ich Euch hübsch in der Mitte fände,
> Von Saus umzirkt und Jugendbraus;
> Genug allein ist Jeder ja zu Haus.

Er lockt damit die unverhohlenen Aeußerungen hervor des Generals und des Ministers, welche das Volk und die Zeit schelten, weil sie nicht mehr gelten und regieren sollen, des Parvenüs, der alle Schliche und Ränke für erlaubt hielt, aber nur so lange, bis er sein Schäfchen im Trocknen hatte, des Autors, der wie jene andern alle, das Neue, jung Aufstrebende von vornherein haßt nnd verdammt,

weil es seine Position erschüttert. Durch ein seltsames Zauberspiel hält Mephistopheles dieser ganzen, im tiefsten Sinne reaktionären Gesinnungsweise, der malcontenten Verketzerung der Welt und des Zeitgeistes von Seiten der Zurückgebliebenen, den Hohlspiegel des Sarkasmus vor. Er erscheint auf einmal sehr alt und parodiert die alten Herren, als ob auch für ihn der Tag der Pensionierung gekommen und der jüngste Tag vor der Thüre sei, weil man von ihm nichts mehr wissen wolle. Den ganzen Widersinn, an dem er seine Freude hat, faßt er in dem köstlich ironischen Schlagworte zusammen:

Und weil mein Fäßchen trübe läuft,
So ist die Welt auch auf der Neige.

Und welch' eine Last von Schuld, Verbrechen, Perfidie, Sünde und Schande lastet auf dieser gealterten Gesellschaft, die von ihr mit passionierter Sammelwut in der chronique scandaleuse ihres Trödelmarktes aufgehäuft und mit aufdringlichstem Eifer unaufhörlich an den Mann gebracht wird. Die Trödelhexe ist die Vertreterin dieser Sorte von „Geschichte" mit ihrem „Laden", dem keiner auf der Erde gleicht:

Kein Dolch ist hier, von dem nicht Blut geflossen,
Kein Kelch, aus dem sich nicht in ganz gesunden Leib
Verzehrend heißes Gift ergossen,
Kein Schmuck, der nicht ein liebenswürdig Weib
Verführt, kein Schwert, das nicht den Bund gebrochen,
Nicht etwa hinterrücks den Gegenmann durchstochen.

Das genügt freilich für Mephistos Geschmack nicht, der dergleichen vielmehr in immerwährender Erneuerung erblicken möchte:

Gethan, geschehn! Geschehn, gethan!
Verleg' Sie Sich auf Neuigkeiten!
Nur Neuigkeiten ziehn uns an.

Mit dem berühmten Schlußwort vollendet Mephisto die Charakteristik einer entarteten politischen Gesellschaft die unaufhaltsam dem Abgrunde zueilt — was hier freilich heißt: „nach oben streben“ — wo ein jeder mit dem Eifer seiner vermeintlichen Initiative doch nur dem ihn wie alle andern vorwärtsdrängendem Zuge zu jenem Endziele folgt:

> Der ganze Strudel strebt nach oben;
> Du glaubst zu schieben, und Du wirst geschoben.

Noch fehlt jedoch dem Bilde die Vervollständigung durch die Kennzeichnung des Gesellschaftstreibens im engeren Sinne und nach derjenigen Seite hin, von der für dieses die Verderbnis vornehmlich ausgeht: der frivolen Lüsternheit in allen ihren Graden bis zur abschreckendsten Gemeinheit. Als den hier regierenden Dämon führt das Gedicht Lilith ein, nach der rabbinischen Sage der Name von „Adams erster Frau“, da die Genesis — offenbar in einer doppelten Rezension — vor Evas Erschaffung von einem „Männlein und einem Fräulein“ erzählt, die Gott zuerst schuf. Eine alte Hexe und ein junges Hexlein treten als ihre Jüngerinnen auf. Offenbar hat Mephisto seine Hoffnung darauf gesetzt, seinen Zögling, den er bisher nur als passiven Zuschauer durch die Gruppenbilder des tollen Hexensabbaths geführt hat, durch die hier dargebotenen Reizmittel zu verlocken, zur Anteilnahme zu bewegen und womöglich die Lust zum Verweilen in ihm zu erregen.

Hier aber tritt in dem Gedichte eine neue Wendung ein. Alles, was Mephisto mit seinem Spuk der Walpurgisnacht erreichen kann, ist doch zunächst nur die Vergiftung von Fausts Phantasie und damit die Lähmung seines besseren inneren Sinnes. Von einem Traumbild glühend sinnlicher Erotik wird Faust umfangen. Nun löst der Dichter die „Traum- und Zaubersphäre“, in die wir mit ihm einge-

gangen sind, scheinbar selbst absichtlich auf, indem er in der Person des Proktophantasmisten den nüchternen Rationalismus leibhaftig dazwischentreten läßt.

Zweierlei erreicht der Dichter mit dieser kühnen und unerwarteten Wendung. Der kahle Einspruch des Rationalisten wird zwar abgewiesen, aber dennoch bewirkt er ein Innehalten, einen Stillstand in dem Zuge von Fausts erhitzter Phantasie. Das genügt um ihn zu der entschiedenen Abkehr von dieser wüsten Gestaltenwelt zu bewegen, die ihm nur noch von ihrer widerwärtigen, abschreckenden Seite erscheint. Zugleich nehmen seine Vorstellungen die ganz entgegengesetzte Richtung. Was in ihm aufsteigt, entspringt der doppelten Regung seines Herzens und seines Gewissens. Das Bild des geopferten Gretchens will in seinem Innern die Macht wieder gewinnen, die Mephisto so eifrig zu zerstören bemüht ist. Er wird auf ein neues Mittel sinnen müssen, um Faust zu zerstreuen und noch länger von dem Schauplatz seiner Verschuldung fern zu halten. Er wendet sich an sein geistiges Interesse und sucht dieses zu beschäftigen. Das sind die Mittel, die der Dichter in Bewegung setzt, um uns in breiterer Ausführung noch ein drittes Bild seiner Phantasmagorie vorzuführen: im Intermezzo des Walpurgisnachtstraumes die Entfaltung jener dritten Seite des großen Welttreibens der Litteratur.

Dieser Uebergang sowohl als das geschlossene Bild, auf das er vorbereitet, erfordert eine gesonderte Behandlung.

XIV.

Der Walpurgisnachtstraum.

Wenn Goethe der Walpurgisnachtsscene, statt sie weiter durchzuführen, mit scharfem Schnitt ein Ende setzte, so braucht man, um seine Intention recht zu verstehen, nur mit vergleichendem Blick den Entwurf zu betrachten, den er um dieser Arbeit willen bei Seite legte. Was dort in breiter Behandlung einen großen Raum einnimmt, die symbolische Darstellung äußerster Verworfenheit, war hier im ersten Teil der Scene schon vorweg genommen; wer möchte zweifeln, daß die hier gewählte abstrakte Symbolisierung des radikalen Bösen und Gemeinen an sich in jeder Beziehung den Vorzug verdient vor der dort im derbsten Niederländerstil versuchten realistischen Symbolik. Daher konnte nun für die durch den Verlauf der Scene erforderte Specialisierung jenes Motivs die knappste Form genügen, was abermals jedermann als eine Wohlthat empfinden wird. Hierdurch aber war auch die für den zweiten Teil der Scene gestellte Aufgabe erledigt; denn eine erschöpfende Darstellung des Bösen und Verkehrten in allen seinen Aeußerungen hätte nicht allein die Oekonomie des Ganzen unleidlich gestört, sie lag auch, wie schon bemerkt, außerhalb des Zweckes der Scene. Andrerseits aber gab es nach der Natur des Stoffes, den der Dichter unter den Händen hatte, für diesen eine innere Nötigung zum Abschlusse nicht; das Thema ist eben unerschöpflich. So mußte er sich nach einem gewaltsamen Mittel umsehen, das ein Ende machte.

Nach seiner Weise wählte er nicht etwa ein nur äußerlich mechanisch wirkendes, sondern ein solches, das er im Wesen seines Gegenstandes begründet fand, und das zugleich für die Fortführung der Handlung sich sehr glücklich verwerten ließ.

Nur mit einem schnell vorüberziehenden Augenblicksbilde hat uns der Dichter den Blick auf die sittliche Entartung der im engeren Sinne sogenannten Gesellschaftszustände eröffnet, aber wie in dieser ganzen bewundernswerten Scene ist er auch hier bei aller Kürze mit klarer und feiner Ueberlegung verfahren. Nicht in dem Ueberschäumen roher Kraft liegt die Gefahr der hier ins Auge gefaßten Verderbtheit, ihr eigentlicher Urgrund liegt in der keine Grenze kennenden Zügellosigkeit verwahrloster Empfindung und Phantasie. Man braucht diesen unbestreitbaren Gedanken nur einen Augenblick sich zu vergegenwärtigen, um ganz außer Zweifel über die Bedeutung der verfänglichen „Träume" in den Tanzliedern Fausts und Mephistos zu sein: daß sie nämlich ganz einfach die unmittelbare Wirkung anzeigen, die von der „genauen Betrachtung" der dämonischen Lilith ausgeht; von dem Zauber ihrer schönen Haare:

> Von diesem Schmuck, mit dem sie einzig prangt!
> Wenn sie damit den jungen Mann erlangt,
> So läßt sie ihn so bald nicht wieder fahren.

Es zeigt sich hier an einem frappanten Beispiel, was die Symbolik mitunter durch die bloße Kraft, die in der Zusammenstellung liegt, vermag, wenn nun mitten in dieser Scene die Wendung eintritt. Für den, der sich in des Dichters Ideengang ganz hineinlebt, kann sie eine Flut von Gedanken erwecken von dem Quellpunkte der Beziehung aus, der sie augenblicklich zu dienen hat. Eine verdorbene Empfindung und eine verwahrloste Phantasie herrschen in den geschilderten Gesellschaftszuständen — es ist bekannt,

wie gut sich damit in dem sogenannten philosophischen Jahrhundert die raffinierteste Geistesbildung und besonders ein ebenso verstandsklarer als nüchterner und kahler Rationalismus vertrug. In seiner ewigen Unfruchtbarkeit für das sittliche Leben wird er sich vergebens der verwilderten Phantastik opponieren; aber in tieferen Geistern wird er doch die Reflexion anzuregen im Stande sein, die freilich ihn um so entschiedener verwerfen wird. Jene Uebel sind nur an ihrer Quelle zu heilen durch Reinigung und Veredelung des Empfindens und Vorstellens; das vermag neben der religiösen und ethischen Erziehung nur die ästhetische Kultur.

Nach allen drei Richtungen führt in der umgekehrten Reihenfolge der zweite Teil des Faust uns die Entwickelung seines Helden vor. Hier handelt es sich nur um den vergeblichen Einspruch des Rationalismus und seine unmittelbare Wirkung auf Faust.

Indem der Dichter sich nun nach einem Repräsentanten umsah, der diesen unfruchtbaren Geist anmaßlicher Verstandesbeschränkung auf dem Blocksberge verkörperte, stellten sich ihm für die satirische Figur, die er erschuf, eine Reihe fast wie eigens dafür geschaffener Züge aus dem Leben seines alten Widersachers Friedrich Nicolai ein, der nachgerade eine halb verächtliche, halb lächerliche Persönlichkeit geworden war. In seiner „alten Mühle", der „allgemeinen deutschen Bibliothek" stellte er als mechanischer Nachtreter Lessings länger als ein Menschenalter hindurch der neuen Epoche, die er nicht begriff, eine aberweise, plump und dumm absprechende, aber lächerlich dünkelhafte Kritik entgegen, und von allen diesen erfreulichen Geisteseigenschaften gab seine unglaublich langatmige und langweilige „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz" einen zwölfbändigen Beleg.

Ganz neuerdings hatte er nun im Jahre 1799 in der Berliner Akademie der Wissenschaft unter dem Titel „Beispiel einer Erscheinung mehrerer Phantasmen" einen Vortrag gehalten, für den Goethe, der ihn schon ehemals wegen seiner „Freuden des jungen Werthers" arg abgestraft hatte, ihn nun auf dem Blocksberge büßen läßt. Nicolai hatte darin eine Anzahl Spukgeschichten mitgeteilt, darunter auch einen Vorfall, der sich 1797 in Tegel, Humboldts Landsitze, zugetragen haben sollte; den Mittelpunkt bildete der Bericht über gewisse „Phantasmen", von denen er selbst heimgesucht war, und die er, da sie vermutlich durch Verdauungsstörungen und davon herrührende Blutstockungen verursacht waren, sich durch entsprechend angewandte Blutegel vertrieb. Auf dieses, den Spott allerdings gewaltsam herausfordernde Bekenntnis anspielend, bildete Goethe aus griechischem Wortschatz den Namen des „Proktophantasmisten", d. h. eines Mannes, dessen Phantasie von einer dem Kopf und Herzen fern liegenden Seite her regiert wird.

Eine Bemerkung, die nicht nur die Faust-Interpretation angeht, sondern die Behandlung Goethescher Symbolik, ja dichterischer Bildersprache überhaupt betrifft, kann hier nicht unterdrückt werden. Nachweisungen, wie die soeben gegebenen, sind zwar sehr willkommen, mitunter ganz unentbehrlich, wie z. B. grade hier; aber es wäre doch ein seltsamer Irrtum, zu glauben, daß damit die Erklärung der betreffenden Stellen gegeben sei. Das vom Dichter gewählte Bild ist damit in wünschenswerter Weise deutlicher bestimmt, indem was den Zeitgenossen vor Augen stand, auch uns nahe gerückt ist; die Aufgabe jedoch, zu ergründen, wofür in dem inneren Zusammenhange seiner Handlungs-Komposition der Dichter dieses Bild eintreten ließ, bleibt doch nun erst recht gestellt.

In den tollen Spuk der Walpurgisnacht fährt der Proktophantasmist hinein als der Vertreter der Thorheit, die sich einbildet, durch Räsonnement die verlotterten Sitten zu verbessern und den Taumel der Geister durch das ABC-Buch der Verstandesmoral aus der Welt zu schaffen. Diese impotente Philistermoral ist nicht allein abgeschmackt, sie ist auch schädlich, weil sie mit den Ausschreitungen der Phantasie ihre fruchtbare Bethätigung in einen Topf wirft und verdammt, ohne eine Ahnung davon, daß sie gleich dem Speer des Achilleus die Schäden, die sie verursacht, nur durch sich selbst zu heilen vermag.

Der Reihe nach sind alle diese Gedanken in der kurzen Scene angedeutet:

Proktoph. Verfluchtes Volk! Was untersteht Ihr Euch?
Hat man Euch lange nicht bewiesen,
Ein Geist steht nie auf ordentlichen Füßen?
Nun tanzt Ihr gar, uns andern Menschen gleich!

Die Schöne (tanzend). Was will denn Der auf unserm Ball?

Faust (tanzend). Ei! Der ist eben überall.
Was Andre tanzen, muß er schätzen.
Kann er nicht jeden Schritt beschwätzen,
So ist der Schritt so gut als nicht geschehn:
Am Meisten ärgert ihn, sobald wir vorwärts gehn.
Wenn Ihr Euch so im Kreise drehen wolltet,
Wie er's in seiner alten Mühle thut,
Das hieß er allenfalls noch gut,
Besonders, wenn Ihr ihn darum begrüßen solltet.

Proktoph. Ihr seid noch immer da! Nein das ist unerhört,
Verschwindet doch! Wir haben ja aufgeklärt!
Das Teufelspack, es fragt nach keiner Regel!
Wir sind so klug, und dennoch spukt's in Tegel.
Wie lange hab' ich nicht am Wahn hinausgekehrt,
Und nie wird's rein, das ist doch unerhört!

Die Schöne. So hört doch auf, uns hier zu ennüyiren!

Proktoph. Ich sag's Euch Geistern ins Gesicht:
Den Geistesdespotismus leid' ich nicht;
Mein Geist kann ihn nicht exerciren.
(Es wird fortgetanzt.)
Heut, seh' ich, will mir nichts gelingen;
Doch eine Reise nehm' ich immer mit
Und hoffe, noch vor meinem letzten Schritt
Die Teufel und die Dichter zu bezwingen.

Dazu dann der mephistophelische Schluß: „Er wird sich gleich in eine Pfütze setzen, das ist die Art, wie er sich soulagiert", und die Anspielung auf die ersprießliche Thätigkeit der Blutegel, die ihn von Geistern und von Geist kurieren.

Nun aber der Fortgang der Handlung! Es hieße doch wirklich den Dichter ins Gesicht schlagen, wenn man sich weigern wollte, zwischen dem, was vorhergeht und dem, was unmittelbar folgt, die innere Verbindung anzuerkennen, deren Absicht, wenn man nur aufmerksam seinem Gedankengang sich anschließt, so deutlich hervortritt.

Faust ist aus dem Tanze getreten. Mit so souveräner Verachtung er das Geschwätz des seichten Moralisten abwies, so hat ihn doch grade seine Abwehr dagegen zur Besinnung gebracht. Und zwei innere Bewegungen, die zu einander in sich ergänzendem Verhältnis stehen, hat das kurze Besinnen in ihm aufsteigen lassen: den Ekel an der gemeinen Wollust und die Erinnerung an seine bessere Liebe, verbunden mit dem drohenden Phantasiebild des aus seinem Treubruch keimenden Unheils. Mitten im Gesange sprang seiner schönen Tänzerin ein rotes Mäuschen aus dem Munde, und entsetzt wendet er sich ab vor dem Symptom, das den verlockenden Reiz nach seiner höllischen Natur kennzeichnet. Dann aber nimmt sein Gefühl die ganz entgegengesetzte Richtung, und

mit Centnerschwere fällt das Bewußtsein seiner Schuld gegen das gute Gretchen ihm auf das Herz. Mit welcher wunderbaren Feinheit läßt der Dichter nun wieder den Zauberapparat seiner sinnvollen Erfindungen spielen! Für jede leiseste Wandlung im Empfinden Fausts hat der zaubertolle Berg sogleich eine sie objektivierende Erscheinung bereit. So zeigt sich seiner geängstigten Phantasie das leblose Idol mit dem furchtbaren roten Schnürchen um den Hals dar: die herrliche Gestalt eine Erinnerung an seine Wonnen, ihre Starrheit, das schreckliche Zeichen, das an den Nachrichter gemahnt, die stummen Zeugen namenloser Leiden! Ein Phantasiebild des typischen Verlaufs so vieler Tragödien von Verführung und Schuld, das jeden im Gewissen Unruhigen an die eigene Verschuldung gemahnt:

> Ich muß bekennen, daß mir däucht,
> Daß sie dem guten Gretchen gleicht. — —
>
> Meph.: Das ist die Zauberei, Du leicht verführter Thor!
> Denn jedem kommt sie wie sein Liebchen vor.

Daran hätte doch niemand zweifeln dürfen, daß, nachdem dieses Motiv in dieser Weise in die Walpurgisnacht-Scene eingefügt war, eine Wiederholung desselben Motivs nach der Weise des Entwurfs der Paralipomena nicht mehr denkbar ist. Vielmehr ist jene Ausführung an die Stelle dieser getreten. Und wie viel schöner und psychologisch feiner ist jene innere Mahnung an das verlassene Gretchen und die bange Vorausdeutnng auf ihr schreckliches Schicksal als im Entwurf die Erscheinung des Hochgerichtes, des Idols auf glühendem Boden, des abfallenden Kopfes, des springenden Blutes und obenein noch des böswilligen Geschwätzes der häßlichen Wechselbälge, die Faust von dem inzwischen Vorgefallenen unterrichten.

Wie denn aber das tiefer Gedachte und Empfundene allemal auch das Fruchtbarere ist, so erfüllt nun die in Fausts Gemüt durch den Appell an seine Reflexion hervorgebrachte Wandlung für den Fortgang der Handlung einen doppelten Zweck. Zunächst macht sie den Verführungskünsten Mephistos definitiv ein Ende. Vergeblich sucht er Faust von dem Bilde abzuwenden: „Laß das nur stehn! Dabei wird's Niemand wohl" und „Ihm zu begegnen, ist nicht gut"; es bleibt ihm zuletzt nichts übrig, als durch einen Kunstgriff seine Aufmerksamkeit nach einer neuen Seite wenigstens für eine Weile noch zu fesseln, bis er seinen Zweck erreicht hat, ihn nicht eher zurückkehren zu lassen, als bis die Katastrophe erfolgt und es zu spät ist. Er behandelt Fausts Vision wie ein Phantasiespiel, etwa wie die tragische Schau aus einem Trauerspiele, und bestärkt ihn eifrigst darin, solchen Eindrücken nachzugehn:

„Nur immer diese Lust zum Wahn!"

Damit hat der Dichter den Uebergang gefunden — etwas abrupt zwar, aber durchaus im Stile der plötzlichen, traumhaften Wandlungen der Sphäre, worin wir uns befinden — zu der Schilderung jener dritten Reihe von Perversitäten des Gesellschaftstreibens: Des Geistes der Verneinung in Litteratur, Kunst und Wissenschaft. Sehr geschickt wählt der Dichter dafür eine in sich abgeschlossene Form: das Intermezzo des „Walpurgisnachtstraumes".

Komm doch das Hügelchen heran!
Hier ist's so lustig wie im Prater;
Und hat man mir's nicht angethan,
So seh' ich wahrlich ein Theater,
Was giebt's denn da?

Ein dienstbeflissener Geist, dessen Name schon seine allezeit bereite Fertigkeit anzeigt, Servibilis, kündigt das Stück an, zugleich satirisch auf den Charakter der Halbheit und des Unvermögens hinweisend, dem man in dem Dargestellten begegnen wird:

> Ein Dilettant hat es geschrieben,
> Und Dilettanten spielens auch.

Und Mephistopheles schließt in nicht mißzuverstehender Weise:

> Wenn ich Euch auf dem Blocksberg finde,
> Das find' ich gut; denn da gehört Ihr hin.

Der „Walpurgisnachtstraum“ oder „Oberons und Titanias goldene Hochzeit,“ ein in sich abgeschlossenes Stück, das die Verkehrtheiten der zeitgenössischen Litteratur, Kunst und Wissenschaft in ihren Hauptrichtungen darstellt und verspottet, natürlich mit satirischem Hinweis auf ihre Hauptvertreter: wo wäre denn da ein Widerspruch, wenn es zuerst selbständig erdacht und dann, erweitert und zum Ganzen gerundet, im Faust an den geeignetsten Platz, den es hätte finden können, gestellt wurde. Denn das ist es, was wir aus dem Goethe-Schillerschen Briefwechsel darüber erfahren. Es war ursprünglich für den Musen-Almanach des Jahres 1798 bestimmt. Am 2. Oktober 1797 schreibt Schiller dem Freunde: „Oberon's goldene Hochzeit finden Sie nicht in der Sammlung, aus zwei Gründen ließ ich sie weg. Erstlich dachte ich würde es gut sein, wenn wir aus diesem Almanach schlechterdings alle Stacheln wegließen, und eine recht fromme Miene machten, und dann wollte ich nicht, daß die goldne Hochzeit, die noch so vielen Stoff zu einer größeren Ausführung giebt, mit so wenig Strophen abgethan würde. Wir besitzen in ihr einen Schatz für das

nächste Jahr, der sich noch sehr weit ausspinnen läßt.“ Darauf erwiedert Goethe am 20. Dezember 1797: „Oberons goldne Hochzeit haben Sie mit gutem Bedacht weggelassen. Sie ist die Zeit über um das Doppelte an Versen gewachsen, und ich sollte meinen im Faust müßte sie **am besten** ihren Platz finden.“

So meinte Goethe! Aber der berühmte Aesthetiker Friedrich Theodor Vischer meinte es besser zu wissen und nannte das Intermezzo „satirischen Häckerling in einem ewigen Gedichte;“ und die Interpreten finden sich in der Meinung zusammen, daß „es doch niemand beifallen werde, das Stück als organischen Bestandtheil der Fausttragödie zu betrachten.“ Fällt es denn niemand bei, was für einen Schimpf er damit dem Dichter anthut und welcher wahrhaft barbarischen Mißhandlung seines ewigen Gedichtes er ihn damit anschuldigt?

Das Berliner Manuskript der Walpurgisnacht endet mit den Versen, die deren zweiten Teil mit Fausts Vision des Gretchen-Idols abschließen:

> Ganz recht, ich seh' es ebenfalls.
> Sie kann das Haupt auch unterm Arme tragen,
> Denn Perseus hat's ihr abgeschlagen. —

Nun dichtete Goethe die eben behandelten Verse, Mephisto's Aufforderung sich zu der Theatervorstellung zu begeben und die Ankündigung des Servibilis hinzu, um die schon früher fertig gestellte Dichtung: „Oberons und Titanias goldne Hochzeit“ anzufügen. Was läßt sich aus dieser Entstehungsgeschichte anderes und sichreres schließen, als daß es ihm von vorneherein feststand, es dürfte in dem Gesamtbilde gesellschaftlicher Verkehrtheiten auf dem Blocksberge die Litteratur mit allen ihren Annexen nicht fehlen, und daß er eben die in jener Conception dafür geschaffene Form in jedem Betracht für „am besten dazu geeignet fand.“

Ein stärkerer Beweis für ihre organische Zugehörigkeit zu dem einheitlichen Ganzen der Walpurgisnachtscene und des gesamten Gedichtes ließe sich doch nicht ersinnen.

Und wenn nun die geistreiche Composition der glänzenden, einer Shakespeareschen Phantasie würdigen Dichtung diesen Beweis auf Schritt und Tritt bestätigt!

Was könnte sich besser für den traumhaften Spuk eines Blocksberg-Theaters schicken als das Elfenwesen, als Oberon und Titania mit Puck und Ariel! Mit der Dekoration hat Mieding, der Weimarische Meister aller Theatermeister diesesmal nichts zu thun:

Alter Berg und feuchtes Thal,
Das ist die ganze Scene!

Auch die Handlung des Stückes ist die denkbar einfachste; sie läßt sich mit wenigen Worten skizzieren. Oberon und Titania haben ihren alten Streit beigelegt, sie sind nun eng verbunden und feiern das Fest ihrer Wiedervereinigung gleichsam als ihr goldenes Hochzeitsfest. Sie fordern nun die Geister, die sich dazu einfinden wollen, auf, bei ihnen gleichsam zur Defilier-Cour zu erscheinen; die ganze Handlung besteht darin, daß die von dem Feste angezogenen Geister vor ihnen Revue passieren und in schlagenden Vierzeilen im Vorüberschreiten entweder charakterisiert werden oder sich selbst kennzeichnen, während ein phantastisches Elfenorchester entsprechend accompagniert. Welch eine treffliche Einkleidung, um in kurzen kräftigen Zügen ein Litteratur- und Kulturbild zu entwerfen, wie es der Plan der Walpurgisnacht verlangte: eine satirische Revue über alle Verkehrtheiten, alle Arten der Verneinung, die sich der echten Poesie, der echten Kunst, der echten Wissenschaft in den Weg stellten. Nun liegt es doch außerhalb jedes Zweifels, daß Oberon und Titania, in dem verklärenden Zauber köstlichster Shakespearescher Poesie er-

glänzend, der so weise als anmutige Elfenkönig und seine schönheitstrahlende Königin, auch hier nur als die Vertreter der echten Kunst und Wahrheit gelten können. Sie bilden also die goldig leuchtende Folie, auf der sich das Unechte, das Alberne, Häßliche, Abgeschmackte insgesamt als solches abzeichnet.

Damit könnte man sich zufrieden geben, wenn nicht die Verse des Herolds, so wie die des Elfenpaares selber noch eine speciellere Deutung nahe legten, die der Dichter gute Gründe hatte, nur mit der äußersten Zartheit der Farbe in seinem Gemälde kenntlich zu machen. Sieht man nämlich schärfer zu, so entdeckt sich, daß es dem Dichter um die fünfzig Jahre der Jubelfeier herzlich wenig zu thun ist, sondern einzig und allein um die goldne Frucht einer nach langem Zwist und Verkennen erfolgten innigen Vereinigung. Dies ist der klare Sinn der zunächst dunkel scheinenden Vierzeile des Herolds:

> Daß die Hochzeit golden sei,
> Soll'n funfzig Jahr' sein vorüber;
> Aber ist der Streit vorbei.
> Das golden ist mir lieber.

Und weiteres hören wir von dem Elfenpaare selbst:

Oberon: Gatten, die sich vertragen wollen,
Lernen's von uns Beiden!
Wenn sich Zweie lieben sollen,
Braucht man sie nur zu scheiden.

Titania: Schmollt der Mann, und grillt die Frau,
So faßt sie nur behende,
Führt mir nach dem Mittag Sie,
Und Ihn an Nordens Ende.

Der Vergleichungspunkt, auf den es dem Dichter ankommt, ist dieser: daß Zweie, die durch Natur und Geschick

auf einander gewiesen sind, verschiedene, ja entgegengesetzte Wege gehen, „schmollend und grillend“, bis gerade diese Trennung das Mittel ihrer goldenen Vereinigung wird. Die übermütig phantastische Laune seines symbolischen Zauberspiels schützt den Dichter vor jedem Scheltwort, wenn er für die durch ihn selbst im Freundschaftsbunde mit Schiller geschaffene klassische Vereinigung von nordischem Ernst und südlicher Schönheit das Beiwort vorausnimmt, was heute stehend geworden ist: das goldene Zeitalter der deutschen Poesie!

Wie klar und verständlich zeigt es sich bei solcher Auffassung, daß die Dichtung ursprünglich als Fortsetzung der Xenien für den Musen-Almanach concipiert werden konnte und dann, bei vollständiger Durchführung an keinen Platz sich besser schickte als hierher!

So ruft also Oberon die Geister herbei, sich vor ihrem Königsthrone darzustellen:

Seid Ihr Geister, wo ich bin,
So zeigt's in diesen Stunden!
König und die Königin
Sie sind aufs Neu' verbunden.

Und, wie sich's gebührt, stellen sich zuerst die ihnen Beiden vertrauten Geister ein, Puck, der derbe Kobold, mit allen hundert Geistern der Laune, der Satire, des neckischen Spiels und der scharfen, strafenden Abwehr, und Ariel, der zarte, holde Luftgeist, unzähliger anmutiger Verwandlungen kundig und der Meister wundervollen Zauberklanges!

Puck: Kommt der Puck und dreht sich quer
Und schleift den Fuß im Reihen,
Hundert kommen hinterher
Sich auch mit ihm zu freuen.

Ariel: Ariel bewegt den Sang
In himmlisch reinen Tönen;
Viele Fratzen lockt sein Klang
Doch lockt er auch die Schönen.

Diese ganze Einleitung des Stückes schließt, im Fortissimo einfallend, das Gesamtorchester des Elfenvölkchens ab:

Fliegenschnauz' und Mückennas'
Mit ihren Anverwandten,
Frosch im Laub und Grill' im Gras,
Das sind die Musikanten!

Eine wahrhaft köstliche Symbolik für das vielstimmige, überlaute Ensemble auf unserm Parnaß, der um den Thron der beiden Dioskuren sich bildete, für alle die surrenden, summenden, quakenden, zirpenden und schnarrenden Echostimmen, die der goldene Klang ihrer Leyer lebendig machte.

Und unter den Klängen dieses Pracht-Orchesters marschiert nun die erste Serie vorüber, fünffach charakterisiert als die Vertretung der poetischen Produktion und Kritik.

Die Einzigen, die es zu Ende des alten und zu Anfang des neuen Jahrhunderts wagten, mit Schiller und Goethe zu rivalisieren, ja als Gesamtheit in der Kritik sich über sie zu stellen, waren die Begründer der später sogenannten romantischen Schule.

„Als die Schlegel anfingen bedeutend zu werden" sagte Goethe im Jahr 1824 zu Eckermann, „war ich ihnen zu mächtig, und um mich zu balancieren, mußten sie sich nach einem Talent umsehen, das sie mir entgegenstellten. Ein solches fanden sie in Tieck, und damit er mir gegenüber in den Augen des Publikums genugsam bedeutend erscheine, so mußten sie mehr aus ihm machen, als er war." Das Anfangs leidliche Verhältnis zu Friedrich Schlegel wurde bald durch dessen dünkelhafte Anmaßlichkeit getrübt, und wohl

noch mehr durch die perfide Mischung von patronisierendem Lobe mit hämischem Tadel, wovon seine Kritiken der Horen und des Musen-Almanachs in Reichardts Journal „Deutschland“ von 1796 die widerwärtigsten Proben geben. Wenn zwar in erster Linie Schiller davon getroffen wurde, so blieb doch auch Goethe nicht verschont. Nur ein Beispiel: „Es wäre unbillig“, heißt es im sechsten Stück des zweiten Bandes von „Deutschland“, „Schiller mit Goethe, der fast nicht umhin kann, auch das geringste in seiner Art rein zu vollenden, der mit bewundernswürdiger Selbstbeherrschung, selbst auf die Gefahr uninteressant und trivial zu sein, seinem einmal bestimmten Zweck treu bleibt, als Dichter zu vergleichen. Schillers Poesie übertrifft nicht selten an philosophischem Gehalte sehr hochgeschätzte wissenschaftliche Werke, und in seinen historischen und philosophischen Versuchen bewundert man nicht allein den Schwung des Dichters, die Wendungen des geübten Redners, sondern auch den Scharfsinn des tiefen Denkers, die Kraft und Würde des Menschen. Die einmal zerrüttete Gesundheit der Einbildungskraft ist unheilbar, aber im ganzen Umfange seines Wesens kann Schiller nur steigen, und ist sicher vor der Flachheit, in die auch der größte Künstler, der nur das ist, auf fremdem Gebiete, in Augenblicken sorgloser Abspannung, oder muthwilliger Vernachlässigung, in der Zwischenzeit von jugendlicher Blüthe zu männlicher Reife, oder im Herbste seines geistigen Lebens versinken kann“. So schrieb ein Kritikus von 24 Jahren, der sich vermaß, der deutschen Kunst und Philosophie neue Wege zu weisen; und was für Blößen gab sich diese junge Weisheit! So hatte er den Roman „Agnes von Lilien“ beurteilt, ohne zu wissen, daß Schillers Schwägerin, Caroline von Wolzogen, die Verfasserin war. Darüber

schreibt Schiller am 16. Mai 1797 an Goethe: „Es wird doch zu arg mit diesem Herrn Friedrich Schlegel. So hat er kürzlich dem Alexander Humboldt erzählt, daß er die Agnes, im Journal Deutschland, recensiert habe, und zwar sehr hart. Jetzt aber, da er höre, sie sey nicht von Ihnen, so bedauere er, daß er sie so streng behandelt habe. Der Laffe meinte also, er müsse dafür sorgen, daß Ihr Geschmack sich nicht verschlimmere. Und diese Unverschämtheit kann er mit einer solchen Unwissenheit und Oberflächlichkeit paaren, daß er die Agnes wirklich für Ihr Werk hielt.“

Was aber kam zu Tage, wenn diese jungen Reformer nun ihre eigene Ware zu Markt brachten? Der Charakter ihrer Lyrik ist ein gehaltloses Tändeln mit den Bildern des Poetischen, ein Schwelgen in verschwommenem Kolorit ohne Festigkeit der Zeichnung und ohne Gesundheit der Empfindung; dieselben Fehler werden in ihrer darstellenden Poesie durch den Hang zu willkürlich phantastischer Mystik im Denken, in der Kunst und in der Auffassung des Lebens bis zur Unerträglichkeit gesteigert. Im Juli 1799 schreibt Schiller dem Freunde: „Ich habe mir vor einigen Stunden durch Schlegels Lucinde den Kopf so taumelig gemacht, daß es mir noch nachgeht. Sie müssen dieses Produkt Wunders halber doch ansehen. Es charakterisirt seinen Mann, so wie alles Darstellende, besser als alles, was er sonst von sich gegeben, nur, daß es ihn mehr ins Fratzenhafte malt. Auch hier ist das ewig Formlose und Fragmentarische, und eine höchst seltsame Paarung des Nebulistischen mit dem Charakteristischen, die Sie nie für möglich gehalten hätten. Da er fühlte, wie schlecht er im Poetischen fortkommt, so hat er sich ein Ideal seiner Selbst aus der Liebe und dem Witz zusammengesetzt. Er bildet sich ein, eine heiße unendliche Liebesfähigkeit mit einem entsetzlichen Witz

zu vereinigen, und nachdem er sich so constituirt hat, erlaubt er sich alles, und die Frechheit erklärt er selbst für seine Göttin. Das Werk ist übrigens nicht ganz durchzulesen, weil einem das hohle Geschwätz gar zu übel macht. Nach den Rodomontaden von Griechheit und nach der Zeit, die Schlegel auf das Studium derselben gewendet, hätte ich gehofft, doch ein klein wenig an die Simplicität und Naivetät der Alten erinnert zu werden; aber diese Schrift ist der Gipfel moderner Unform und Unnatur, man glaubt ein Gemengsel aus Woldemar, aus Sternbald und aus einem frechen französischen Roman zu lesen."

Nichts hindert nun anzunehmen, daß das um das Ende des Jahres 1797 erweiterte Intermezzo nicht später noch manche Umarbeitung und Vermehrung erfahren habe, vielmehr ist dies grade das Wahrscheinliche. Was verdient aber mehr seine Stelle auf dem Blocksberge als ein Produkt wie die „Lucinde" oder vielmehr die ganze Richtung, die durch Elaborate wie dieses sich kennzeichnet?

So erklärt sich nun der folgende Abschnitt des Intermezzos. Die Leerheit der romantischen Kritik, verbunden mit ihrer schillernden Prätension, der schnarrende Ton ihrer überhobenen kritischen Enunciationen wird durch das folgende „Solo" beschrieben, da ein wunderliches Gebilde vor dem Throne des Elfenpaars sich darstellt, ein lebendiger Dudelsack, dessen Körper aus einer bunten Seifenblase gebildet ist:

> Seht, da kommt der Dudelsack!
> Es ist die Seifenblase.
> Hört den Schneckeschnickeschnack
> Durch seine stumpfe Nase.

Fernere Solostimmen introducieren auch die beiden folgenden Erscheinungen. Der „Geist, der sich erst bildet", erinnert an die tollen Spukgestalten in den Gemälden der

Versuchung des heiligen Antonius; das Fragmentarische und Formlose, das Nebulose, verbunden mit dem Charakteristischen, das fratzenhaft Phantastische, die bizarre Willkür der romantischen Poesie kann nicht mit treffenderer Satire illustriert werden:

Spinnenfuß und Krötenbauch
Und Flügelchen dem Wichtchen!
Zwar ein Thierchen giebt es nicht,
Doch giebt es ein Gedichtchen.

Bei dem nun auftretenden „Pärchen“ kann gradezu an den Schlegel und Tieckschen Musenalmanach vom Jahre 1802 gedacht werden, an die in Süßigkeiten schwelgende Inhaltslosigkeit und an die schwungvoll sich geberdende Unkraft dieser verschwommenen Lyrik:

Kleiner Schritt und hoher Sprung
Durch Honigthau und Düfte:
Zwar Du trippelst mir genung,
Doch geht's nicht in die Lüfte.

Somit ist die Abgeschmacktheit der romantischen Opposition abgethan; doch auf noch zwei andere oppositionelle Richtungen hat es Goethe abgesehen, die, in seinen Augen ebenso verderblich, selbständig neben der Romantik einhergehen, teils ihr direkt feindlich gesonnen, teils sich mit ihr berührend. Es ist die schönheits- und phantasiefeindliche Plattheit des nüchternen Rationalismus, für die unter der schon durch Mephistos frühere Aeußerung erklärten Maske des „Neugierigen Reisenden“ eintretend, der proktophantasmistische Nicolai im Reigen der Defilier-Cour sich höchst indigniert plötzlich dem Elfenkönig gegenüber sieht:

Ist das nicht Maskeradenspott?
Soll ich den Augen trauen?
Oberon, den schönen Gott,
Auch heute hier zu schauen!

Sein perplexes Erstaunen dient trefflich dazu, auf seinen geschworenen Antipoden vorzubereiten, den „Orthodoxen," der mit der Erklärung der irrationalen und durchaus verbotenen Erscheinung sehr schnell fertig ist:

> Keine Klauen, keinen Schwanz!
> Doch bleibt es außer Zweifel,
> So wie die Götter Griechenlands,
> So ist auch er ein Teufel.

Hier kann die Deutung keinen Augenblick zweifelhaft sein. Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, der ehemalige Jugendgenosse Goethes, der „ein Unfreier geworden" war und durch einen zelotisch christianisierenden Angriff auf Schillers „Götter Griechenlands" sich in die vorderste Reihe der Zions-Wächter auf dem Parnaß gestellt hatte — er wollte lieber der Gegenstand des allgemeinen Hohnes sein, als nur ein solches Lied gemacht haben — mußte es sich gefallen lassen, als Typus der engherzigen Glaubensfeindschaft gegen die Kunst zu figurieren.

Seine Strophe dient zugleich als Uebergang zu der zweiten Serie in dem Zuge der vorübergleitenden Gestalten: durch abermals fünf Vierzeilen werden satirische Streiflichter auf die den Dichter tief verstimmenden Zustände der bildenden Künste geworfen.

Um diese Partie der Dichtung haben die Commentatoren einen wahrhaft trostlosen Wirrwar von Notizen aufgehäuft: der „nordische Künstler" soll bald Goethe selbst, bald Jacob Asmus Carstens sein; bei dem „Puristen" haben die einen an Campe und seine sprachreinigenden Bemühungen gedacht, die andern an Fernow und seinen Aufsatz im Deutschen Mercur „Ueber den Stil in den bildenden Künsten." Diese umfangreiche Abhandlung die sich durch vier Hefte des Jahrganges 1795 hinzieht, und,

namentlich in den ersten beiden Stücken, nicht frei von Doktrinarismus und allzusehr generalisierenden Urteilen ist, hebt sich im Verlauf zu einer immer größeren Weite, Freiheit und Klarheit der Kunstbetrachtung. Sie steht in allem Wesentlichen, geradeso wie der ganz vorzügliche Aufsatz desselben Kunstschriftstellers über Carstens und eine Anzahl seiner besten Werke in demselben Jahrgang des Merkur, mit Goethes Kunstansicht im besten Einvernehmen. Wenn dieser über die ersten Stücke gegen Schiller einige abfällige Bemerkungen macht, so wird jeder, der die ganze Fernowsche Arbeit im Zusammenhange liest, sich überzeugen, daß sie auch nicht den leisesten Anlaß zu einer Satire, wie sie im Intermezzo vorliegt, bieten konnte.

Wenn Schröer in seinem Commentar mit Berufung auf Loeper schreibt, daß in Fernows Aufsatz der Satz vorkäme: „daß die stilvolle Behandlung einer glänzenden Damengesellschaft den Puder verlange“, so beruht das auf einem Mißverständnis. Dieser Satz stellt Löpers eigene Erklärung der Vierzeile des Puristen dar, wobei er sich im Grunde nur durch das Wort „Stil“ in der Ueberschrift jenes Aufsatzes leiten ließ. Der Satz kommt nicht allein darin nicht vor, sondern, was mehr ist, er kann darin garnicht vorkommen.

Die Deutung für diese zweite Serie ist so einfach als naheliegend: Der „nordische Künstler“ ist sehr einfach der Vertreter der nordischen Kunst, von der Goethe im innersten Herzen überzeugt war, daß sie der Schulung an der Antike und an den Vorbildern der Renaissance bedürftig sei. Das Attribut „nordisch“ bedeutet eben nur den Gegensatz gegen Italien, wo jene Schulung zu suchen sei. Nun ist Goethes Gedankengang doch mit Händen zu greifen: der nordische Künstler erscheint auf dem Blocks-

berge und macht unter dem Hexenhauf, der dort sich tummelt, seine „skizzenweisen“ Vorstudien. Aber die hier sich bietende Nudität, an der er seinen Stift übt, mag sie immerhin vom Zopf= und Puderstil, von falscher Convenienz befreien, ist nicht die Nacktheit der Antike, nicht die edle Wahrheit keuscher Natur; doch soll sie nun als eine Vorbereitung gelten für das echte, rechte Studium drüben im gelobten Lande der Kunst:

Was ich ergreife, das ist heut
Fürwahr nur skizzenweise;
Doch ich bereite mich bei Zeit
Zur italien'schen Reise.

Die Einsprache des „Puristen“ erklärt sich dann von selbst, der, wie der „Orthodox“ vom religiösen, seinerseits vom sittenrichterlichen Standpunkt über das antikisierende Kunststreben als über lüderliche Licenz Zeter schreit und das einzige Heil in der Observanz des Reifrocks und der gepuderten Perrücken erblickt:

Ach, mein Unglück führt mich her:
Wie wird nicht hier geludert!
Und von dem ganzen Hexenheer
Sind Zweie nur gepudert.

Wenn nun dagegen aus dem „Hexenheer“ zwei Stimmen sich erheben, die der „Jungen Hexe“ und der „Matrone“, die als die eine der beiden Gepuderten den Wünschen des Puristen entspricht, so sind auch hier die Intentionen des Dichters unmittelbar verständlich.

Es sind die beiden schlimmsten Ausartungen aller Kunstübung drastisch gekennzeichnet: einerseits die naturalistische Roheit, der die Licenz gleichbedeutend mit der frechen Schamlosigkeit ist, andrerseits die anständig thuende Prüderie, die aus keinem besseren Grunde jene begeifert und verwünscht, als weil sie nicht einmal das Vermögen besitzt, es ihr gleich zu thun.

Für beides ist der Ausdruck klassisch in seiner Kürze:

Junge Hexe: Der Puder ist, so wie der Rock
Für alt' und graue Weibchen;
Drum sitz ich nackt auf meinem Bock
Und zeig' ein derbes Leibchen.

Matrone: Wir haben zu viel Lebensart,
Um hier mit Euch zu maulen;
Doch, hoff' ich, sollt Ihr jung und zart,
So wie Ihr seid, verfaulen.

Wohin der Geschmack der Massen sich wendet, wenn in der Kunstentwickelung es sich um diese traurige Alternative handelt, zeigt die Mühe, die der „Kapellmeister“ hat, sein Orchester in Ordnung zu halten:

Kapellmeister: Fliegenschnauz und Mückennas',
Umschwärmt mir nicht die Nackte!
Frosch im Laub und Grill' im Gras,
So bleibt doch auch im Takte!

Eine neue Gruppe, wieder zu Fünfen, „Windfahne“, „Xenien“, „Hennings“, „Musaget“, „Ci-devant Genius der Zeit“, repräsentiert die litterarische Journalistik. Die Deutung bietet keine Schwierigkeiten; nur muß, was schon erinnert wurde, hier, wo bestimmte Namen genannt werden, der Irrtum besonders scharf abgewiesen werden, als wäre der Nachweis der persönlichen Anspielung schon eine Erklärung des Gedichtes, das sich der verhüllten sowie der offenen Anspielung auf das Einzelne nur für seine das Allgemeine angehenden Zwecke bedient.

In der Journalistik haben sich zu allen Zeiten die tiefsten Schäden der geistigen Bewegung eingenistet, und von dieser Art von Journalistik kann ja auf dem Blocksberge nur die Rede sein. Den Uebergang von dem Kunstkapitel zu dem neuen Thema macht die „Windfahne“, die in zwei Vierzeilen nach „der einen“ wie nach „der andern Seite“ ihre Ver-

beugung macht, in unmittelbarer Anknüpfung an die freundliche Auseinandersetzung, die zwischen der alten und jungen Hexe und ihren beiderseitigen Parteigängern soeben stattfand:

Windfahne (nach der einen Seite)

Gesellschaft, wie man wünschen kann.
Wahrhaftig lauter Bräute!
Und Junggesellen, Mann für Mann,
Die hoffnungsvollsten Leute!

Windfahne (nach der andern Seite)

Und thut sich nicht der Boden auf,
Sie alle zu verschlingen,
So will ich mit behendem Lauf.
Gleich in die Hölle springen.

Charakterlose Zweideutigkeit, servile Schmeichelei und versteckte hämische Bosheit finden sich im Leben wie in der Journalistik gerne zu einem Verein zusammen, der wohl der Ausstellung auf dem Blocksberge würdig ist. Goethe hatte an seinem beflissenen Freunde und heimlichen Feinde Reichardt und an dessen Journal „Deutschland“ so reichliche Erfahrungen solcher Versatilität gemacht, daß man sich wohl vorstellen mag, er habe diesen Trefflichen mit den entsprechenden Emblemen ausstaffiert hier in der Maske der „Windfahne“ paradieren lassen. Und sofort wimmelt nun die Schar der „Xenien“ heran, die als eine fürchterliche Landplage über das Gelichter von „Windfahnes“ würdigen Gesinnungsgenossen aller Grade hergefallen waren: nämlich über alle diejenigen, die es nicht über's Herz bringen können, das Große als solches anzuerkennen und es dankbar zu verehren, die zum Entgelt für seine Gaben nicht nur seine Schwächen emsig vergrößern, sondern mit schiefem neidischem Blick seine besten Verdienste in Fehler und Sünden verkehren. Es war auch ein Akt der Verneinung, dieses

Strafgericht der „Xenien“, und so bekennen sie sich mit gutem Humor als Satanskinder:

Xenien: Als Insekten sind wir da
Mit kleinen scharfen Scheren,
Satan, unsern Herrn Papa,
Nach Würden zu verehren,

übrigens ganz im Sinne der Frommen, wie denn Goethe am 19. November 1796 an Schiller schreibt: „Ich hoffe, daß die Kopenhagener und alle gebildeten Anwohner der Ostsee aus unsern Xenien ein neues Argument für die wirkliche und unwiderlegliche Existenz des Teufels nehmen werden, wodurch wir ihnen denn doch einen sehr wesentlichen Dienst geleistet haben. Freilich ist es von der andern Seite sehr schmerzlich, daß ihnen die unschätzbare Freiheit, leer und abgeschmackt zu sein, auf eine so unfreundliche Art verkümmert wird.“

Für das „schändlichste Pasquill in der deutschen Litteratur“ hatte sie der dänische Kammerherr von Hennings erklärt; daß „Schiller und Goethe durch Rachsucht, durch Plumpheit, durch Plattheit, durch Persönlichkeit, durch Armseligkeiten, wohl gar durch Schadenfreude ihre Muse schänden konnten, das würfe den Trauerflor über den ‚Genius der Zeit‘“; dies war der Titel seines Journals. Als Beilage zum „Genius der Zeit“ hatte er 1798 und 1799 eine Gedichtsammlung mit der nicht allzu bescheidenen Aufschrift „der Musaget“ erscheinen lassen. In eigener Person und als „Musenführer“ tritt er nun im Walpurgisnachtstraum vor Oberon auf, um die gesamte vielstimmige, wütende Opposition gegen die Xenien zu prostituieren:

Hennings: Seht, wie sie in gedrängter Schaar
Naiv zusammen scherzen!

Am Ende sagen sie noch gar,
Sie hätten gute Herzen.

Musaget: Ich mag in diesem Hexenheer
Mich gar zu gern verlieren;
Denn freilich, Diese wüßt' ich eh'r
Als Musen anzuführen.

Aber der eigentliche Grund, warum Hennings mit seinem „Genius der Zeit“ auf dem Blocksberg verewigt wurde, war doch der, daß durch den schlimmsten seiner Angriffe in der That eine ganze Richtung der journalistischen Polemik typisch verkörpert wurde und zwar die widerwärtigste und niederträchtigste: die mit der Miene christlicher Liebe und heiligen Schmerzes bei der frömmelnden Bosheit angebrachte Denunciation des litterarischen Gegners. Im Januarheft des „Genius“ von 1797 erschien unter falschem Namen das folgende Epigramm:

Weinet Töchter des Zeus, des Gesangs sich freuende Jungfraun
Weine, Germanisches Volk, Schiller und Goethe sind todt.
Aber vor allen erschall Dein Trauerlied, Christus Gemeine,
Denn sie erwürgten den Geist, aufzuerstehen im Fleisch.

Dazu hatte der Verfasser in einer Anmerkung auf Jacobi 2,26 und Galater 5, V. 19—22 verwiesen, wo in der bekannten Aufzählung die schändlichen Werke des Fleisches der Frucht des Geistes gegenübergestellt werden. Der ganze Chor der Leute, die daran ihre herzliche Schadenfreude hatten, und in solchen Gesinnungen sich gegenseitig unterstützten, wird also in der folgenden Vierzeile getroffen, die dem „Ci-devant Genius der Zeit“ — Die Zeitschrift war 1803 eingegangen — in den Mund gelegt ist:

Mit rechten Leuten wird man was.
Komm, fasse meinen Zipfel!
Der Blocksberg, wie der deutsche Parnaß,
Hat gar einen breiten Gipfel.

Ueber die folgenden sechs Vierzeilen bis zum Auftreten des „Dogmatikers“ herrscht bei den Commentatoren wieder die absolute Ratlosigkeit. Es ist abermals eine Gruppe von fünf Erscheinungen, die durch eine Solostimme eingeführt werden. Wie solche Gruppierung zu Fünfen schon dreimal aufgetreten ist, so wiederholt sie sich noch dreimal; es zeigt sich auch darin, was schon bemerkt wurde und auch an andern ähnlichen Dichtungen Goethes zu beobachten ist, daß er in solchen Schöpfungen der freiesten Phantasie sich geflissentlich an eine ganz besonders strenge Ordnung band, um nicht in die Gefahr der Formlosigkeit zu geraten.

Die innere Gedankenverbindung ist durch die Kennzeichnung des frömmelnden Angriffs im „Genius der Zeit“ gegeben. Wenn nun der „neugierige Reisende“ abermals auftaucht, mit gespreizten Schritten und schnopernder Nase einherstolzierend, und wenn die Stimme aus Oberons Umgebung, die, das Amt des erklärenden Ceremonienmeisters versehend, sich schon früher hören ließ, ihn als Jesuitenriecher introduziert, so kann es für die Erklärung doch nimmermehr genügen, auf diese spezielle Liebhaberei Nicolais hinzuweisen. Der satirische Seitenhieb dient einem allgemeineren Zweck: von dem Erscheinen des „Ci-devant Genius“ ist in der Atmosphäre ein verdächtiger Duft zurückgeblieben, der den Jesuiten-Schnoperer herbeilockt; die Fährte führt aber weiter zu einer ganzen Serie Heiliger von ähnlichem Geruch.

Die Vierzeile, die zur Charakterisierung des „Neugierigen Reisenden“ nicht von ihm selbst, sondern, wie gesagt, von einer Solostimme aus Oberons Umgebung gesprochen wird, bildet also den Uebergang:

Sagt, wie heißt der steife Mann?
Er geht mit stolzen Schritten.

Er schnopert, was er schnopern kann.
„Er spürt nach Jesuiten."

„Lavater war ein herzlich guter Mann" so äußerte sich Goethe am 17. Februar 1829 zu Eckermann, „allein er war gewaltigen Täuschungen unterworfen, und die ganz strenge Wahrheit war nicht seine Sache, er belog sich und andere." Und weiter: „Sein Gang war wie der eines Kranichs, weswegen er auf dem Blocksberg als Kranich vorkommt." Schlimmer lautet eine Briefstelle vom 15. Oktober 1796 an Schiller gelegentlich der Anwesenheit Lavaters in Jena, wo er sich mit dem dortigen Professor der Theologie Paulus auseinandersetzen wollte: „Wenn die Conferenz zwischen dem Propheten und Paulus zu Stande kommt, so zieht der Letztere wahrscheinlich den kürzern, und muß sich noch bedanken, daß er beleidigt worden ist. Es kostet dem Propheten nichts sich bis zur niederträchtigsten Schmeichelei erst zu assimiliren, um seine herrschsüchtigen Klauen nachher desto sicherer einschlagen zu können."

Nach solchen Aeußerungen kann es nicht in Erstaunen setzen den ehemaligen Tischgenossen vom „Diner zu Coblenz" nun als „Kranich" in dieser Umgebung wiederzufinden, um ihn als Vertreter der Frömmelei in der Litteratur auf recht unheilige Weise im Trüben fischen zu sehen, obwohl das Fischen überall seine Sache ist:

Kranich: In dem Klaren mag ich gern
Und auch im Trüben fischen;
Darum seht Ihr den frommen Herrn
Sich auch mit Teufeln mischen.

Darnach kann ohne Commentar das „Weltkind" sein ergänzendes Sprüchlein sagen über die fromme Gepflogenheit aus allem, auch aus der Poesie, für die heilige Sache Kapital zu schlagen und auch sich selbst dabei nicht zu vergessen:

Weltkind: Ja, für die Frommen, glaubet mir,
Ist alles ein Vehikel;
Sie bilden auf dem Blocksberg hier
Gar manches Conventikel.

Es folgen: „Tänzer" mit „Tanzmeister" und „Fiedeler" — nicht „Fidēler" wie in einem lang ausgesponnenen Streite wider allen Sinn und Zusammenhang behauptet worden ist —; die beiden Strophen des Tanzmeisters und Fiedelers sind erst in der Ausgabe letzter Hand eingeschoben, sicherlich um die Symmetrie der fünfgliedrigen Gruppen auch für diese Partie herzustellen. Denn sie dienen nur dazu den in der Vierzeile der „Tänzer" schon gegebenen Gedanken, freilich in höchst ergötzlicher Weise, auszuführen und auch deutlicher zu machen:

Tänzer: Da kommt ja wohl ein neues Chor
Ich höre ferne Trommeln.
Nur ungestört! Es sind im Rohr
Die unisonen Dommeln.

Der Zusammenhang wie die Ausführung im Einzelnen ergiebt den unzweifelhaften Sinn: es ist die Uebertragung der Frömmelei in die Poesie gemeint, die im Gegensatz zu den herzerquickenden, höchst individuellen Klängen echt religiöser Lyrik das Ohr mit dem gleichförmigen Trommelschall herkömmlicher Phrasen erfüllt, aufgebauscht und hohl, in unendlichem dumpfem Getöne immer fortschnarrend: „es sind im Rohr die unisonen Dommeln!"

Wie treffend kritisiert der „Tanzmeister", der seine Kunst versteht, diese höchst ungeschulten Tanzbeflissenen:

Tanzmeister: Wie Jeder doch die Beine lupft,
Sich, wie er kann, herauszieht!
Der Krumme springt, der Plumpe hupft,
Und fragt nicht, wie es aussieht.

Was versuchte da nicht alles zu tanzen! Nicht nur in Pastoren-Lyrik, sondern in Pastoren-Romanen, Pastoren-Dramen und in den Pirouetten der Pastoren-Epigrammatik gab es da die wunderlichsten und possierlichsten Geberdungen. Und wenn sonst diese Gemeinde in den geringsten Fehden sich auf Tod und Leben bekriegte, so fanden sie sich von ihrer Aftermuse geführt doch alle auf dem gleichen Tanzplatze unter den Klängen des mystisch und romantisch näselnden Dudelsacks zusammen. Zum großen Gaudium des „Fiedelers“, dessen streng rhythmische, wohlklingende, lustige Weisen sie mit hochmütiger Geschmacklosigkeit verdammen. Er läßt sie's kräftigst entgelten:

Fiedeler: Das haßt sich schwer, das Lumpenpack,
Und gäb' sich gern das Restchen;
Es eint sie hier der Dudelsack,
Wie Orpheus' Leier die Bestien.

In bester Ordnung, der „Dogmatiker“ voranschreitend, schließen in der Defilier-Cour die fünf Vertreter der Philosophie sich an; sie charakterisieren sich selbst so unmittelbar verständlich, daß da wenig hinzuzufügen bleibt:

Dogmatiker: Ich lasse mich nicht irre schrein,
Nicht durch Kritik noch Zweifel,
Der Teufel muß doch etwas sein;
Wie gäb's denn sonst auch Teufel?

Dieser in ihrer praktischen Einfachheit unerschütterlichen Logik stellt sich der Idealismus zur Seite, der umgekehrt die ganze Erscheinungswelt nur als im Bewußtsein des Einzelnen existent betrachtet, und der, in der Fichteschen Ich-Philosophie zum Extrem gesteigert, doch allmählich an sich selbst zu zweifeln anfängt:

Idealist: Die Phantasie in meinem Sinn
Ist diesmal gar zu herrisch:

Fürwahr, wenn ich das Alles bin,
So bin ich heute närrisch.

Aber auch dem handfesten „Realisten“ wird in der tollen Gährung der Zeiten bang, ob er mit seinem Alphabet ausreichen möchte:

Realist: Das Wesen ist mir recht zur Qual
Und muß mich baß verdrießen:
Ich stehe hier zum ersten Mal
Nicht fest auf meinen Füßen.

Dagegen ist der „Supernaturalist“, je phantastischer es zugeht, desto mehr in seinem Element; und in der That hatte ja auch Goethe auf dieser Seite eine Zeit lang engere Berührungen, z. B. mit Leuten wie Fritz Jacobi und Jung-Stilling, gehabt, wenn freilich auch der innere unversöhnliche Gegensatz bald zu entschiedener Trennung führen mußte:

Supernaturalist: Mit viel Vergnügen bin ich da
Und freue mich mit Diesen;
Denn von den Teufeln kann ich ja
Auf gute Geister schließen.

Den Beschluß macht der „Skeptiker“, der die Irrtümer aller andern deutlich erkennt, die von Irrlichtern geleitet die Stelle gefunden zu haben meinen, wo die Wahrheit auszugraben sei; der aber unfähig sie zu verbessern, die Möglichkeit der Erkenntnis selber leugnet:

Skeptiker: Sie gehn den Flämmchen auf der Spur
Und glauben sich nah dem Schatze.
Auf Teufel reimt der Zweifel nur;
Da bin ich recht am Platze.

Abermals fällt das Orchester mit einem Tusch ein; und wenn der „Kapellmeister“ den quakenden und schrillenden Bläserchor der Frösche und Grillen schilt, während er

das zartere, luftigere Ensemble der Mücken und Fliegen seiner Zufriedenheit versichert, so möchte man glauben, daß jene schlechteren Musikanten durch ihre beifälligen Leistungen bei dem Vorüberzug der Philosophen sich seine Mißbilligung zugezogen haben:

Kapellmeister: Frosch im Laub und Grill' im Gras,
Verfluchte Dilettanten!
Fliegenschnauz' und Mückennas'
Ihr seid doch Musikanten!

Die letzte Serie der Fünfer-Gruppen kommt heran: es sind die Vertreter der Wissenschaft! Was hätte die Wissenschaft auf dem Blocksberge zu thun? Nicht sie selbst wird hier satirisch vorgeführt, auch nicht ihre einzelnen Zweige sind es, denen die Sarkasmen gelten: es sind die verschiedenen Arten ihres verwerflichen Mißbrauchs. Es handelt sich um eine Epoche der Krisis, der Neubildung auf allen Gebieten, wo das Alte nicht mehr Geltung behält, und wo auf dem unvorbereiteten Boden die Uebel der Charlatanerie, der Leichtfertigkeit, der wissenschaftlichen Wundersucht, der Scheinwahrheiten, der im umgekehrten Verhältnis zur soliden Begründung sich ins Kolossale steigernden anmaßlichen Selbstgewißheit wie Pilze emporwachsen. So angesehen erklärt sich die Reihe treffender Bilder von selbst:

Die Gewandten: Sanssouci, so heißt das Heer
Von lustigen Geschöpfen;
Auf den Füßen geht's nicht mehr,
Drum gehn wir auf den Köpfen.

Dies sind die Schnellfertigen, die bei der Wandlung der Ideen und Methoden schnellgewandt mitmachen und bereitwillig, wenn's verlangt wird, das Gegenteil beweisen von dem, was sie früher gelehrt haben, sollten sie sich auch auf den Kopf stellen müssen. Das vermögen nur die leicht Be-

weglichen, die andern, die mit dem alten verbrauchten Hausrat im bequemen Schlendrian noch ihr auskömmliches Teilchen sich zu sichern verstanden, die aber nun nicht mehr sich zurecht zu finden wissen, werden freilich in den Winkel gestellt:

Die Unbehilflichen: Sonst haben wir manchen Bissen erschranzt,
Nun aber Gott befohlen!
Unsere Schuhe sind durchgetanzt,
Wir laufen auf nackten Sohlen.

Nun kommen die glänzenden Wundermänner, die mit phantastischen Scheintheorien bei den Urteilsunfähigen Staunen erregen:

Irrlichter: Von dem Sumpfe kommen wir,
Woraus wir erst entstanden;
Doch sind wir gleich im Reihen hier
Die glänzenden Galanten.

In ephemerer Pracht strahlt da ein Meteor auf, das schnell erloschen am andern Tage vergessen und nie wieder erblickt wird:

Sternschnuppe: Aus der Höhe schoß ich her.
Im Stern und Feuerscheine,
Liege nun im Grase quer;
Wer hilft mir auf die Beine?

Zu den widerwärtigsten Erscheinungen aber unter den „Wissenschaftlichen" gehörten zu alten Zeiten diejenigen — die mit Vorliebe selbst sich die „Gelehrten" nennen —, die, aufgeschwellt vom Wissen, ohne von seinem Lichte durchdrungen zu sein, unberührt von der Grazie, ohne einen Funken der sokratischen Selbstbescheidung und Geistesfeinheit, allen denen auf die Köpfe treten zu dürfen meinen, die das nicht wissen, was sie selbst im Schweiße ihres Angesichts eben erst gelernt haben. Das sind:

Die Massiven: Platz und Platz! Und ringsherum!
So gehn die Gräschen nieder.
Geister kommen, Geister auch,
Sie haben plumpe Glieder.

Mit lustigem Humor weist ihnen Puck, der übermütige Kobold, die Wege:

Tretet nicht so mastig auf
Wie Elephantenkälber!
Und der Plumpst' an diesem Tag
Sei Puck, der Derbe, selber!

Der Zug all dieser Visionen des Fratzenhaften, Abgeschmackten, Verkehrten ist vorüber; und wie Ariel ihn mit seinem Sang herbeigelockt hat, so beschließt er nun das Ganze, „mit himmlich reinen Tönen" alle, die zu folgen vermögen, zu Oberon, in das heitere Reich der „goldnen" Schönheit zurückleitend:

Gab die liebende Natur,
Gab der Geist Euch Flügel,
Folget meiner leichten Spur,
Auf zum Rosenhügel!

Und in leise verhallenden Akkorden löst sich das Traumgesicht, in leichte Luft verschwimmend; der Morgen bricht herein, und mit dem ersten Aufzucken des Frühlichtes verschwindet der ganze Spuk der tollen Zaubernacht:

Orchester (Pianissimo) Wolkenzug und Nebelflor
Erhellen sich von oben.
Luft im Laub und Wind im Rohr,
Und alles ist zerstoben.

XV.

Der Abschluß.

Mit der Ankündigung des herandämmernden Tages schließt das Intermezzo und die ganze Walpurgisnacht. Alles, was die einzigartige Scene zu leisten hatte, hat sie geleistet und in vollem Maße. Zu verwundern bleibt nur, daß die Kritik sich diesem Verständnis verschlossen hat. Was sollte denn etwa hier noch folgen? Wenn manch einer sich durch die Paralipomena hat irre führen lassen, so ist davon schon die Rede gewesen. Das waren ältere Pläne, die wohlweislich aufgegeben wurden. Die Aufgaben, welche der hinterlassene Entwurf zu bewältigen unternahm, sind durch die vorhandene Scene in unvergleichlich großartigerer Weise gelöst worden; es hätte gar keinen absehbaren Sinn gehabt, Faust zum Gipfel des Blocksberges zu führen, damit er dort in die intimste Hofhaltung des Satans eingeführt werde, was ihm von Mephisto so verständig abgeschlagen wurde; ganz zu geschweigen von dem Vergleich der gewaltigen Symbolik des für die Satans-Scenen eingetretenen ersten Teiles der Walpurgisnacht und des von Roheit nicht frei zu sprechenden Naturalismus des unterdrückten Entwurfes und seiner ausgeführten Fragmente. Zu allem Ueberfluß erfahren wir aus den Publikationen des Goethe-Archivs, daß jene Entwürfe sich mit ganz unzweifelhaft sehr alten Aufzeichnungen auf denselben Blättern befinden.

Zu erörtern bleibt nur die Frage der Ueberleitung aus dem nächtlichen Spuk in den Fortgang der real gehaltenen Handlung. Nach der alten Skizze sollte Faust durch böse, satanische Zungen von Gretchens Jammergeschick erfahren; statt dessen scheint nun mit dem Ende des Intermezzos die phantastische Zwischenhandlung unvollendet abzubrechen. Alle Welt hat diesen Schein für Wirklichkeit genommen. Es ist aber klar, daß diese Annahme durch den Mangel des Verständnisses für die Bedeutung des Walpurgisnachtstraumes veranlaßt wird, und es ist auch klar, welch ein Abbruch dadurch dem Dichter geschieht, welch schwere Beeinträchtigung die Würdigung und auch der Genuß der Dichtung dadurch erfährt! Man bedenke: an dieser wichtigsten Stelle des Dramas zuerst ein willkürliches, für die Handlung gleichgültiges und darum im allerhöchsten Grade störendes Einschiebsel, dann eine klaffende Lücke, die nur durch die gleiche Willkür zu erklären wäre, oder soll man annehmen, aus der Müdigkeit des Dichters, oder gar aus seinem Unvermögen sie auszufüllen?

Statt dessen bedarf man nur des Glaubens an den Dichter und des guten Willens dem Gang der Dichtung mit aller Aufmerksamkeit zu folgen, um seiner herrlichen Weisheit inne zu werden und ihrer mit innerstem Entzücken zu genießen.

Wie wollte man in der Walpurgisnachtsscene die von keiner Kunst je erreichte Verbindung von äußerster Knappheit der Bilder und von machtvoller Bedeutsamkeit genug bewundern. Faust ist durch all diesen Saus und Braus hindurchgeführt als aufmerksamer, begierig beobachtender Zuschauer; in dem Augenblicke aber, da er durch die Entzündung seiner Phantasie in den gefährlichen Strudel eines entarteten Gesellschaftslebens hineingerissen zu werden im Begriffe steht, tritt ihm eine Erscheinung entgegen, die, so überlegen er sich ihr fühlt, doch einen entscheidenden Einfluß auf ihn übt.

Man werfe hier nicht das „legt ihr nicht aus, so legt ihr unter" vorschnell ein! Wenn irgendwo in der Poesie, so gilt im Drama das Gesetz, daß, was aufeinander folgt, auseinander folgen soll; es ist das erste und letzte Gesetz, das im Drama den Aufbau des Ganzen ebenso wie die Ordnung eines jeden einzelnen Schrittes bestimmt. Wenn der Meister es überall strenge befolgt, so fühlt er sich doppelt fest daran gebunden bei einer Darstellungsweise, die in scheinbar freiester Phantastik die knapp gefaßten Bilder von äußerster Prägnanz an einander reiht. Heißt das nun „unterlegen" oder aufmerksam auf die Intentionen des Dichters achten und ihnen nachzugehen suchen, wenn man die unmittelbar auf die Proktophantasmisten-Episode in Faust auftretende heftige Reaction gegen das Treiben, das ihn fortzureißen droht, mit der Wirkung jener in Verbindung bringt. Das bloße Nacheinander ist des Stümpers Weise, das Eins durch das Andere ist des Meisters Art. Und deutlich genug liegt hier Goethes Absicht vor Augen. Wie in aller Welt kam er denn dazu, in diese Orgie den Proktophantasmisten plötzlich hereinschneien zu lassen? Schon diese Frage muß doch zum Nachdenken anregen! Ganz allgemein gefaßt, lautet die Antwort so: in dieser Welt des Genusses mit ihren zügellosen Ausschweifungen der Phantasie und der Sinne begegnet Faust doch auch dem Streite und dem Spiel der geistigen Bewegung, ohne den denn doch keinerlei Art von Gesellschaftsleben zu denken wäre. Von ihr können einerseits weitere starke Reizmittel der Verlockung ausgehen, aber es liegt auch andrerseits das mächtig wirkende Gegengift in ihr, das eine jede geistige Bethätigung der Uebermacht der Sinne entgegenstellt. In einem Geiste wie Fausts wirkt es augenblicklich und entscheidend. Die schroffste Form der Opposition gegen den losgebundenen Sinnestaumel und gegen die Excesse

der Phantastik läßt die Dichtung in der räsonnierndcn Moral und dem popularphilosophischen Rationalismus der Epoche in die Schranken treten; diese Kampfesmittel können Faust nicht imponieren, er wirft sie und ihre selbstgefällige Aufdringlichkeit mit ein paar geringschätzigen Bemerkungen bei Seite. Aber der eine Moment des Anhaltens, da er der weiteren Entwickelung des Streites zuhört, genügt, um ihn sich selbst wiederzugeben. Die Gemeinheit, von der er sich schaudernd abwendet, wird ihm nicht weiter gefährlich werden. Und schon hier tritt die Rückkehr zur Erinnerung an die verratene Liebe und die bange Furcht vor schrecklichem Ende ein, ohne alle die äußerlichen und häßlichen Mittel des Entwurfes. Es ist das letzte Wort, das wir aus Fausts Munde hören bis zu dem Anbruche des trüben Morgens, da er die ganzen Schrecken leibhaftig sich gegenüber sieht, die ihm die Analogie ähnlicher Vorgänge in dem wilden Treiben droben vor Augen führte. Wenn nun der Walpurgisnachtstraum den ganzen übrigen Raum einnimmt, ohne daß Faust weiterhin irgend welchen thätigen Anteil nimmt, so erreicht dadurch der Dichter, wenn wir nur das von Geist, Witz und Phantasie sprühende und sprudelnde Stück nach seinem Verdienste würdigen, seine Absicht im höchsten Maße: daß wir nämlich, selbst getäuscht, es aufs lebendigste mitempfinden, wie von diesem Schauspiel gefesselt, der innerlich erwachte Faust sich dennoch zurückhalten läßt, bis Mephistos Absicht erreicht ist.

Schwerlich dürfte das Intermezzo für eine unsrer Bühnen aufführbar sein; wohl aber giebt es unsrer Phantasie überreichen Stoff, es sich auf der Naturbühne des Blocksbergtheaters aufgeführt zu denken.

Welch eine Scene! Die Felsenwand des alten Berges im Hintergrunde, rings umgeben von dem Glanz der Feuer

in der Runde, erhellt vom Schein der Irrlichter und tausendfarbigem Leuchten des Gewürms und der Insekten, umschwärmt von den Scharen der Hexen und des ganzen Blocksbergsgesindels. Nun im linken Vordergrund etwa ein sanft sich erhebender rosen-umbuschter Hügel und dort auf goldenem Throne Oberon und Titania in, volle Versöhnung bekundendem, innigem Vereine, umgeben von dem ganzen Elfenhofstaat, der ihnen gebührt. Mit aristophanischer Phantasie mag der Theatermeister das Fliegen-, Mücken-, Frosch- und Grillen-Orchester lustig und charakteristisch genug ausstatten, und der Componist mag es versuchen ihm zu folgen; mit noch ätherischeren Klängen, noch pointierteren, noch bizarreren Gegensätzen, mit noch mehr Witz und Laune als Felix Mendelssohn in seiner Musik zum Sommernachtstraum. Zwischen Beiden auf der Mitte der Scene erscheinen nun Puck und Ariel, dieser etwa Oberon und Titania zu Füßen, jener auf der andern Seite Posto fassend, um dem Folgenden zuzuschauen und entsprechenden Anteil daran zu nehmen. Denn was sich nun ereignet, möchte am besten als die burleske Aktion eines Figurenspiels zu betrachten sein, das in magischem Zauberschein an der Felsenwand aufleuchtet. Den erläuternden Text der satirischen Vierzeilen könnte man sich alsdann zwischen Puck und Ariel verteilt denken; denn „Hundert kommen hinterher“, singt Puck, „sich auch mit ihm zu freuen“, und „Viele Fratzen lockt mein Klang“, hören wir von Ariel. Die regelmäßige Anordnung des Ganzen in sechs gleich große Gruppen, die allemal ein Gesamtbild abgeben und eine Gesamtaction vorführen, erscheint so erst in ihrer vollen Bedeutung. Auch springt sogleich in die Augen, daß zur vollen Wirkung dieses traumhaften Intermezzos die figürlich-plastische Vorstellung gehört, grade wie zum Beispiel im Schattenspiel des Jahrmarktsfestes von Plunders-

weilern, das auch erst durch die Aktion seine eigentliche Bedeutung erhält, zu der, wie hier, der Text nur den Anlaß hergiebt und zu der er ebenso die Deutung hinzufügt, als sie zugleich umgekehrt auch von ihr empfängt. Eine Fülle von Bildern, die durch eine fruchtbare Phantasie mit allen Hülfsmitteln der Karrikatur, der parodierenden Imitation, übermütiger Burleske zu ungeahnten Wirkungen gesteigert werden können. Man denke sich z. B. nach den Abenteuern des Seifenblasen-Dudelsacks und des krötenbauchigen, spinnenfüßigen, geflügelten Wichtchens das romantische Pärchen, Tau und Düfte schlürfend unter Blüten umhertrippelnd mit unaufhörlichen Versuchen sich in die Luft emporzuschwingen, die doch immer vergeblich bleiben; und gleich dahinterher die schulmeisterliche Spürnase und den pedantisch ausgestreckten Zeigefinger des neugierigen Reisenden oder den vehementen Geberdeneifer des Orthodoxen!

Und das andere Bild: ein Hexenconventikel mit aller Lebhaftigkeit und Contrastierung dahin gehöriger Posen; darunter den nordischen Künstler seine Vorstudien für die italienische Reise machend. Eine von Verständnis durchdrungene Schattenspielaction — auf dem Blocksberg erschiene sie umgekehrt, leuchtend auf dunklem Grunde — würde durchweg allen Commentar überflüssig machen; die wenigen Textworte würden allemal genügen, um die gewünschte Wirkung, allen deutlich, zu erreichen. Ein höchst wesentlicher Umstand, denn damit ist die prächtige Dichtung auch von dieser Seite her gegen den Vorwurf des reflektierten Spiels mit kahlen Rätseln geschützt. So würde hier das charakteristische Bezeigen des nordischen Künstlers genügen um alles zu erklären, den „Puristen“ wie den liebenswürdigen Streit der Matrone mit der jungen Hexe; auch die Unruhe im Orchester bedürfte weiter keiner Fußnote.

Ebenso nötigt das folgende Bild die Phantasie geradezu, sich die allerburleskeste der Maskeraden vorzustellen, diese wetterwendischen Windfahnen-Journal-Individualitäten, die nun gar als „Musageten“ und als „Zeit-Genius“ sich geberden wollen; unter das aufgebauschte, prätentiöse, scheinheilige Volk dann aber das Heer der bissigen, kleinen, blitzartig gewandten Xenien dareinfahrend, vor deren Angriffen sie sich umsonst zu decken und zu retten suchen!

Vollends das vierte Bild eröffnet der parodistischen Aktion den weitesten Tummelplatz: es zeigt innerhalb der Blocksbergstaffage gar manches Conventikel der Frommen nicht ohne Assistenz der höllischen Herrschaften, wie man denn den in Kranichsgestalt einherstolzierenden „frommen Herrn sich auch mit Teufeln mischen sieht“; dazu andrerseits die steife Gestalt des nach Jesuiten schnopernden Reisenden, in diesem Haufen seinem Gewerbe nachgehend, und nun inmitten der Conventikel ein neues Chor der buntgemischten, keineswegs zur Verträglichkeit geneigten Brüderschaft, das, von irgend einer Brocken-Aganippe trunken, in musischer Begeisterung sich auf dem Blocksberge parnassischen Exercitien hingiebt! Ihr grotesker Tanz zum Dudelsack wie „der Krumme springt, der Plumpe hupft, und fragt nicht, wie es aussieht“, vom Tanzmeister sachverständig kritisiert, und von seinem Fiedelspieler verhöhnt, wie mitten unter den gemeinsamen Luftsprüngen die giftigen Animositäten herüber und hinüber sich verraten, das muß eine bewegte und nicht unergötzliche Scene abgeben.

Nicht minder geben die beiden letzten Bilder, die Philosophen und die Gewandten und Unbehilflichen, die Charlatane und plumpen Massiven in der Wissenschaft Stoff zu den lächerlichsten Attitüden und Verrenkungen, die durch den Text genugsam angedeutet sind.

Das Ganze gewährt ein buntes, reiches, bewegtes Schauspiel, das nicht nur Auge und Phantasie unaufhörlich wechselnd beschäftigt, sondern eine Fülle von Gedanken und Empfindungen anregend, das geistige Interesse auf das mannigfaltigste anzieht und fesselt.

Wir vergessen alles um uns her und folgen dem geist- und gestaltenreichen Zauberspiel gespannt bis zum Ende, wo Ariels anmutsvolle Geberde uns zu der von sanftem Licht umflossenen Schönheit des Elfenkönigspaares auf seinem rosenumkränzten Hügel zurückleitet. Und das ist der Zweck des Dichters! Wie wir soll Faust sich selbst im Anschauen und im regen Bemerken vergessen haben. Nun bricht von oben das Morgenlicht herein, ein leiser Luftzug geht durch Gebüsch und Rohr und verweht all das Spuk- und Elfenwesen in die leere Luft. Allmählich nimmt die Gegend rings umher das graue, kalte, bleierne Licht eines trüben frostigen Regentages an, die phantastische Scenerie wandelt sich unvermerkt in einförmiges Feld; die Zaubernacht ist vorüber, es folgt ihr das Erwachen aus dem Taumel eines flutenden Gedränges aller denkbaren Aufregungen der Sinne und des Geistes zu dem nüchternen Bewußtsein der centnerschweren Gewissenslast vom vorhergehenden Tage!

Was fehlte der genialen Phantasmagorie zur vollständigen Hinüberleitung in die mit der folgenden Scene, welche hier von den Zeiten des Urfaust her schon fertig dastand, wieder einsetzende Haupthandlung? Nicht ein einziges Wort, nicht ein einziger Strich! Alles ist im Symbol dargestellt, was Faust draußen festhielt; stärker als die sinnliche Zerstreuung ist die innere Mahnung an Gretchens Schicksal; und als das geistige Interesse, was ihn noch länger hinzureißen vermochte, in dieser Welt der Verzerrungen sich auch erschöpft hat, da erwacht eben um so stärker das aus Liebe,

Reue, Vorwurf und Mitleid gemischte Gefühl, das ihn zu der Verlassenen zurücktreibt, deren Schicksal sich inzwischen erfüllt hat.

Der erste ernstliche Entschluß, zu ihrem Beistand zu eilen, muß ihm ihre ganze Schreckensgeschichte enthüllen; was brauchts da noch der schwatzenden Kielkröpfe? Ganz abgesehen davon, daß die Faustdichtung ihre eigenen Gesetze hat, die sie von der sorgfältigen Detailausführung des äußerlichen Herganges völlig entbinden, wer wollte dem Dichter nicht dankbar sein, daß er uns die gehässige Erzählung dessen erspart, was wir nun im tiefsten Innern erschaudernd selbst erleben! Und wer sähe denn nicht, daß dies, gerade dies, schon in der ersten Conception, im Urfaust Goethes Meinung war? Zu welchem andern Zweck hätte er sonst in der alten Prosascene Faust alles das dem Hörer noch einmal wiederholen lassen, was er soeben, sei es von Mephisto selber oder von wem immer sonst, erfahren hatte?

„Im Elend! Verzweifelnd! Erbärmlich auf der Erde lange verirrt und nun gefangen! Als Missethäterin im Kerker zu entsetzlichen Qualen eingesperrt, das holde, unselige Geschöpf! Bis dahin! Dahin! —“ Und weiter: „Gefangen! Im unwiederbringlichen Elend! Bösen Geistern übergeben und der richtenden gefühllosen Menschheit! Und mich wiegst Du indeß in abgeschmackten Zerstreuungen, verbirgst mir ihren wachsenden Jammer und lässest sie hilflos verderben!“

Welch ein großartiger Beweis aber für die Einheit der Conception und für ihre vollkommen ebenmäßige Durchführung, daß, als nach fast einem Menschenalter die Dichtung vollendet und mit solchem Reichtum des Gehaltes erfüllt wurde, nun die alte noch ungedruckte Prosascene des Urfaust mit allen ihren, den Aufbau des ganzen Stückes angehenden Zurückverweisungen ganz unverändert aufge-

nommen werden konnte, und zwar so, daß gerade diese Zurückverweisungen die Einheit auf das glänzendste bestätigen!

So die schon oben mehrfach citierte Stelle, welche auf die von Anbeginn in der später ausgeführten Weise beabsichtigte Entwickelung der Gestalt des Mephistopheles hinweist: „Wandle ihn, Du unendlicher Geist, wandle den Wurm wieder in seine Hundsgestalt, wie er sich oft nächtlicher Weise[1]) gefiel, vor mir herzutrotten, dem harmlosen Wandrer vor die Füße zu kollern und sich dem niederstürzenden auf die Schultern zu hängen! Wandle ihn wieder in seine Lieblingsbildung, daß er vor mir im Sand auf dem Bauche krieche, ich ihn mit Füßen trete, den Verworfenen!“

Die Stelle ist auch deswegen so wichtig, weil sie zeigt, daß von Anbeginn beabsichtigt war, den dem ersten Teile in formaler Hinsicht mangelnden Abschluß in diesen Umstand zu verlegen: daß Faust durch seine Verschuldung gegen Gretchen nicht etwa dem Einfluß Mephistos nun gänzlich verfällt, wie dieser es hofft, sondern daß sie der Anlaß zwar nicht zu seiner Trennung von ihm wird — was nach der Anlage dieser Figur ja unmöglich wäre — aber zu einer inneren Befreiung von seiner Leitung. Fortan ist Mephisto für Faust nur der ihm vom Erdgeiste zugewiesene Gehilfe, der ihm zu folgen hat; einen wesentlich bestimmenden Einfluß über ihn gewinnt jener nicht mehr. Die Scene steht als die entscheidende Vorbereitung von Fausts Emancipation höchst bedeutsam unmittelbar vor dem tief erschütternden Abschluß in der Kerkerscene. So drohend am Ende Mephisto's

---

1) Im Urfaust steht „nächtlicher Weile,“ wie Düntzer vermutet hatte; so schreibt auch die Weimarer Ausgabe. Doch scheint die Aenderung in „nächtlicher Weise,“ als vieldeutiger, zugleich die unheimlich schleichende Ueberlistung bezeichnend, von Goethe beabsichtigt, da alle Drucke sie haben.

„Her zu mir!“ erklingt, so gewährt doch diese Scene die Aussicht darauf, daß seine Macht über Faust gebrochen ist.

Denn auch von der zunehmenden Vertrautheit Fausts mit dem Erdgeiste, wovon die in Rom entstandene herrliche Scene berichtet, hat diese älteste Scene schon zu berichten: „Drangen wir uns Dir auf, oder Du Dich uns?“ höhnt Mephistopheles. Und Faust: „Fletsche Deine gefräßigen Zähne mir nicht so entgegen! Mir ekelt's! — Großer herrlicher Geist, der Du mir zu erscheinen würdigtest, der Du mein Herz kennest und meine Seele, warum an den Schandgesellen mich schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt?“ —

Die Originalität, mit der Goethe die Faustsage erfaßte, prägt sich aus in der Erfindung des neuen Symboles, mit dem er sie bereicherte, in der Einführung des Erdgeistes in die Dichtung. Fausts Verhältnis zum Erdgeist und sein daraus entspringendes Verhältnis zu Mephistopheles bildet den Einheitskern sowohl für die ursprüngliche Conception wie für alle Phasen der gesamten Arbeit an dem Gedicht, von Goethes Jünglingsjahren bis zum letzten Atemzuge des Greises.

Unter den hinterlassenen Faustpapieren findet sich dafür noch eine merkwürdige Bestätigung. Auf einem abgerissenen Quartblatte stehen, offenbar von Goethe in einer sehr frühen Epoche der Faustdichtung in flüchtiger Schrift und in lauter kurzen Absätzen hingeworfen, die folgenden, in den allgemeinsten Umrissen gehaltenen, Entwürfe des Gedankeninhaltes für den ersten und für den zweiten Teil des Faust.

„Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur. Erscheinung des Geists als Welt und Thaten

Genius. Streit zwischen Form und Formlosem. Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form. Gehalt bringt die Form mit. Form ist nie ohne Gehalt. Diese Widersprüche statt sie zu vereinigen disparater zu machen. Helles kaltes wissensch. Streben Wagner. Dumpfes warmes wissensch. Streben Schüler. Lebens Thaten Wesen. (Diese Worte sind durchstrichen) Lebens Genuß der Person von außen gesehn. in der Dumpfheit Leidenschaft 1. Theil. Thaten Genuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein Schönheit zweyter Theil. Schöpfungs Genuß von innen Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle."

Man möchte vermuten, daß das Blatt zu den alleraltesten Faust-Papieren gehört, wenn es nicht geradezu jener mit Pietät bewahrte erste Entwurf selbst ist, von dem Goethe noch im Greisenalter mit so großem Nachdruck redet. Denn ausführlicher behandelt es nur die ersten Scenen, und zwar in einer noch so vagen Art, daß es kaum denkbar ist, daß diese Niederschrift erfolgt wäre, nachdem selbst die ersten Scenen des Urfaust fertig vorlagen. Zudem springt es in die Augen, daß dem Gegensatz zwischen dem „kalten wissenschaftlichen Streben Wagners und dem dumpfen warmen wissenschaftlichen Streben des Schülers" in diesem Urentwurf eine größere Bedeutung und offenbar eine breitere Ausführung zugedacht war. Allein schon im Urfaust fällt beiden nur eine völlig episodische Rolle zu, die auch später nicht erweitert wurde. Die ganze übrige Entwickelung aber ist mit zwei, drei Worten abgethan, was im Vergleich zu der verhältnismäßig großen Ausführlichkeit, mit der die Exposition skizziert ist, abermals auf früheste Conception hinweist. Diese wenigen Worte jedoch zeichnen „jugendlich von vorneherein klar" den ganzen Gang der Handlung des gesamten Gedichtes vor.

Es ist wohl der Mühe wert, bei jedem Worte dieses inhaltreichen Blattes eingehend zu verweilen.

„Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur."

Mit Uebergehung des seit Marlowe traditionell gewordenen Einganges des ersten Faust-Monologs, der den Ueberdruß an den Fakultätsstudien zum Gegenstand hat, geht dieser lapidare Entwurf sogleich auf das Wesentliche: er bezeichnet kurz und erschöpfend dasjenige, was Goethe an die Stelle des mittetalterlichen Begriffs der Magie setzen will. Die gesamten im Vorstehenden über diesen Punkt entwickelten Ausführungen aber lassen sich als in ein einziges Kapitel eingeordnet deuten, das als Ueberschrift jenes erste Sätzchen des Entwurfes trägt.[1])

„Erscheinung des Geists als Welt und Thaten Genius."

Ebenso kurz und umfassend wird die zweite radikale Neuerung in Goethes Auffassung des Faust-Problems bezeichnet. Nicht den bösen Geist läßt er seinen Faust beschwören, sondern den Welt- und Thaten-Genius! Aus der idealen Erweiterung seines Fühlens und Schaffens gebiert sich ihm die ungeheure Vorstellung von dem allein fruchtbaren Vollzug des Lebens in rastlos umbildender und schaffender Thätigkeit nach den erkannten ewigen Gesetzen. Als-

1) Es sei hier eine persönliche Bemerkung gestattet. Als der Verfasser i. J. 1887 im Weimarer Archiv jenes Blatt zu Gesichte bekam, war er nicht wenig erstaunt und erfreut, die in diesem Buche entwickelten Grundanschauungen, die er seit länger als einem Lustrum in akademischen und verschiedenen öffentlichen Vorträgen mitgeteilt hatte, so ausdrücklich bestätigt zu finden. Schon damals befestigte sich ihm die Vermutung, daß er eine älteste Urkunde vor sich hätte.

bald verlangt diese Vorstellung von ihm gebieterisch ihre Verwirklichung durch die Aufbietung seiner ganzen Kraft. Die Forderung aber tritt in heftigen Widerspruch zu seiner bisherigen Existenz. Sie war der formalen Spekulation gewidmet, der lebendige Gehalt fehlte. Diesen Gehalt zu ergreifen treibt ihn die Erscheinung des Geistes, die er nimmer wieder vergessen kann. In dem daraus hervorgehenden Streit und seiner endlichen Schlichtung bewegt sich Goethes Fassung und Lösung des Faustproblems.

Dies und noch mehr zeigen die folgenden Sätze an.

„Streit zwischen Form und Formlosem. Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form. Gehalt bringt die Form mit. Form ist nie ohne Gehalt. Diese Widersprüche statt sie zu vereinigen disparater zu machen.“

In dieser noch vage erscheinenden Fassung welche Bestimmtheit doch der Intention, welche Klarheit über das fest ins Auge gefaßte Ziel! In Faust soll sich der Streit vollziehen zwischen dem Verweilen in der Gedankenwelt, über die er eine formale Herrschaft erworben hat, und der Hingabe an den vollen Inhalt des Lebens, wo es ihm an jeder Möglichkeit bestimmt begrenzten Eingreifens zunächst fehlt. Er wird dem Letzteren den Vorzug geben, dem formlosen Gehalt vor der leeren Form. Allein auch das Wie? seiner Hingabe an die Welt und das Leben ist schon bestimmt. Zwischen Form und Gehalt besteht ein gegenseitig sich bedingendes Wechselverhältnis; keins kann ohne das andere sein, wie die Form nicht ohne irgend einen Gehalt existieren kann, so erschafft sich notwendig der letztere auch immer die ihm zugehörende Form. Daher ist jener Streit zwischen beiden seiner Natur

nach auf eine friedliche, harmonische Ausgleichung in sich selber gewiesen. Nicht so soll es aber bei Faust sein! Vielmehr soll sich der Zwiespalt in ihm verschärfen. In solcher unausgeglichenen Schroffheit der inneren Gegensätze soll er dem formlosen Gehalt den Vorzug geben, das heißt, sich für den Kampf der disparaten Gegensätze entscheiden. Was bedeutet das anders, als er soll den Ausgleich im Leben, und zwar erst nach langem Irren, finden? Hier war, obwohl in dem Entwurf Mephistopheles nicht genannt ist, doch offenbar der Sache nach die Stelle für sein Wesen und Wirken gegeben. Wenn nun weiter der Satz folgt:

„Helles kaltes wissenschaftliches Streben Wagner.
Dumpfes, warmes wissenschaftliches Streben Schüler“

so sollten wohl diese Gegensätze, die jetzt im ersten Teile nur eine Nebenrolle spielen und erst im zweiten bedeutsamer auftreten, ursprünglich verwendet werden, um die Eigenart Fausts, die sich mit keinem von beiden vereinen kann, sondern sich durchaus auf neue Wege gewiesen sieht, schärfer zu beleuchten.

Mit einem einzigen, jedoch, weil durch das folgende ausgeführt, wieder durchstrichenen, Wort wird nun das Element bezeichnet, in das ihn seine neuen Wege führen, und worin die Handlung des ganzen Stückes von da ab fortschreiten soll:

„Lebens Thaten Wesen“.

In einer Weise, die kaum anders zu verstehen ist, als wenn man sie für die erste Disponierung des gesamten Stoffes für die beiden Teile, hier sogar für einen Epilog noch dazu, ansieht, werden dann in wenigen großen Zügen die Aufgaben formuliert, in deren Bewältigung die Handlung bis zum Ende sich aufbauen soll:

„Lebens Genuß der Person von außen gesehn. in der Dumpfheit Leidenschaft 1. Theil“.

Was wäre dem hinzuzufügen? Es ist die meisterhaft alles zusammen umfassende Ueberschrift für die ganze realistische Handlung der Gretchentragödie und die ganze Symbolik der Hexenküche und der Walpurgisnacht. In den wenigen Worten, ja in ihrer Stellung zu einander ist alles gesagt. Es ist klar, daß der persönliche Lebensgenuß, der „von außen gesehn“ als solcher sich darstellt, der kein innerlicher wirklicher Genuß ist, seine Grenze in sich selber finden und einem höher gerichteten Streben weichen muß. Der Zusatz „in der Dumpfheit Leidenschaft“ deutet auf eine Katastrophe hin, wodurch diese Grenze gesetzt wird. So weit hat die Beschwörung des Welt- und Thaten-Genius Faust im ersten Teile gebracht; sie führt ihn nun in der Bewältigung des Lebens-Thaten-Wesens weiter und zwar durch drei Stadien bis zum Ende, von denen zwei dem zweiten Teile zugewiesen werden, das dritte Stadium hier dem Epilog zugeteilt ist.

„Thaten Genuß nach außen und Genuß mit Bewußtseyn Schönheit zweyter Theil.“

Der Plan zum zweiten Teile soll sich demnach auf zwei Grundpfeilern aufbauen, über denen die Krönung des ganzen Gebäudes sich emporwölben soll. Eine doppelte Entwickelung soll gleichzeitig und in gegenseitiger Durchdringung Faust erfahren, wobei in ihm, der längst aufgehört hat sich in die einseitige theoretische Geistesbildung einzuschränken, die Kraft des von der Einsicht gelenkten Willens und die volle Macht des durch die Erkenntnis geläuterten Gefühls sich entfalten. Er sucht die immer noch vergebens ersehnte Befriedigung in der thätigen Anteilnahme an der

Lösung der großen Aufgaben in Staat und Gesellschaft und in der Ergründung und siegreichen Bewältigung der höchsten Probleme der Schönheit in der Kunst.

Somit erscheint hier das Helena-Motiv in seiner großen Bedeutung für die Conception des Ganzen, als hochragender Gipfel, auf den von allen Teilen des Gedichtes her der Ausblick sich eröffnet.

Was endlich die Skizze des alten Entwurfs dem Epilog zuweist, ist in der späteren Ausführung der Schlußakt des zweiten Teiles geworden:

„Schöpfungs Genuß von innen Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle.“

Die Kräfte sind in Faust nun zur Reife entwickelt, die ihn zur letzten höchsten Leistung, zur schöpferischen That befähigen; indem er so im Hochgefühl der vollen inneren Befriedigung den letzten höchsten Augenblick genießt, ist sein Lebenslauf beschlossen: aber nicht ist auch das Stück zugleich an seinem Ende angelangt. Es zeigt ihn uns im Zwischenreiche des Chaos auf dem Wege zur Hölle, ohne allen Zweifel doch, um hier durch Intervention von oben der Hölle ihre Beute, auf die sie wegen Faust's Magie und Geisterbeschwörung Anspruch erhebt, zu entreißen und den innerlich Geläuterten, von seinen Sünden und Irrtümern absolviert, den Chören der Seligen zuzuführen.

Auf einen solchen Ausgang scheint noch ein Paralipomenon zum zweiten Faust hinzudeuten, wo Mephistopheles, vor dem Nahen des Weltenrichters sich auf die Flucht begebend, das Folgende spricht:

Nein diesmal gilt kein Weilen und kein Bleiben
Der Reichsverweser herrscht vom Thron
Ihn und die Seinen kenn' ich schon,
Sie wissen mich, wie ich die Ratten zu vertreiben.

Das war die radikale Umwandlung, die Goethe mit der Faustsage vornahm, daß er die Magie Fausts als ein Streben auffaßte, das dem Erkennen, Fühlen und Wollen neue, unendlich erweiterte Grenzen steckte. Das kann nur Jemand, der, in den alten Grenzen aufgewachsen, sie mit seiner übermächtigen Kraft erst ausgefüllt hat und dann zersprengt. Der Durchbruch einer neuen Zeit vollzieht sich in Faust, und alle heftigen Krankheitserscheinungen einer solchen gewaltsamen Krisis verwandeln sich für ihn in individuelle Erlebnisse. Unausbleiblich heftet der Geist der Verneinung sich seinen Bestrebungen, ganz sicherlich wenigstens der Art, wie sie zu Wirklichkeiten werden, an. Das gilt für Goethes Faust in doppelt starkem Maße: denn was er durchführt, ist eine Revolution des überschäumenden Gefühls und des vorläufig noch ziellosen Thatendranges gegen herrschende Erstarrung. Das erzeugt in seinem Handeln eine Mischung von Irrtum und Wahrheit, von Gutem und Bösem, die es eine Weile zweifelhaft erscheinen lassen kann, wohin der Sieg sich neigen wird. Die dramatischen Gesetze erfordern es, und die Natur der Sache bringt es auch mit sich, daß sich die negativen Elemente zunächst anhäufen und bis zur Katastrophe steigern, wodurch dann der Umschwung herbeigeführt, die Gesundung eingeleitet und freie Bahn gemacht wird für den Aufstieg zum endlichen Triumph des hohen Strebens.

Auf solche Weise türmt sich für die dramatische Technik ein Hindernis auf, das nicht beseitigt werden kann, sondern umgangen werden muß. Lessings Kunst scheiterte daran. Sein Held sollte einer schweren Verschuldung erliegen und doch gerettet werden. Das war unter allen Umständen eine Anomalie. Denn Schuld bleibt Schuld; mochte sie auch nur in einer tragischen Verfehlung bestehen, die aus einem, seinem Wesen nach edlen Drange sich ergab, so mußte sie

doch nach allen Regeln Lessingscher Dramaturgie den tragischen Untergang des Helden bedingen. Der Grund, warum Lessing gegen alle Gesetze der Tragödie seinen Helden obsiegen lassen wollte und mußte, lag in der symbolischen Natur des Stoffes. Faust, als der bloß menschliche Held, hätte zu Grunde gehen müssen, Faust, der Vertreter eines Princips, durfte es nicht! Auch Lessings Faust sollte, wiewohl in bedingterer Weise, nach der Seite tief dringender, überlegener kritischer Erkenntnis, der Repräsentant einer Geistesrichtung sein, welcher der Sieg gehörte, wenn sie auch zeitweilig im heftigen Entwickelungskampfe auf Abwege geriet. Daher seine verschiedentlichen Versuche, durch spitzfindig ausgesonnene Gewaltmittel sich mit der dramatischen Oekonomie zu arrangieren, an der entscheidenden Stelle für den Helden ein Phantom einzuschieben, ihn in einen Traumschlaf zu versenken, kurz ihn irgendwie von der Schwere der Verschuldung zu entlasten.

Im ganz gleichen Falle befand sich Goethe. Aber die Weite und Tiefe gleich seiner ersten Conception schloß alle derartigen Kunstgriffe aus. Die volle niederdrückende Schwere seiner Verschuldung fällt am Ende des ersten Teiles mit Gretchens tragischem Untergang auf Faust und wirft ihn zu Boden trotz all seiner höchsten Geistes- und Seelenkräfte. Wer sähe aber nicht, daß die von der poetischen Gerechtigkeit geforderte Sühne der Schuld durch die Aufopferung des Lebens doch auch selbst nur ein Symbol ist, das lediglich durch die ideale Verkürzung der Handlung im engen Rahmen des dramatischen Kunstwerks in solcher Form notwendig wird. Mit der Erweiterung des Rahmens aber schwindet diese Notwendigkeit. Daß ein geläutertes, durch die innere Erfahrung der Schuld zu Höherem geweihtes Leben eine edlere, würdigere Sühne ist als ein selbst gewählter Tod,

daß sie zudem der Wahrheit des Lebens weit mehr entspricht, wem könnte das einen Augenblick zweifelhaft erscheinen?

In dem Lichte dieser höheren Wahrheit erfaßt Goethes Dichtung den Stoff: Sühnung und Läuterung vollziehen sich in der breiten Darstellung seiner Entwickelung in einem reichen Leben. In großartiger Erweiterung stellt das Gedicht darin und damit zugleich die Klärung und Ausreifung der Ideen dar, als deren Träger der Held von Anbeginn unser höchstes Interesse für sich gewonnen hat.

Fausts Leben ist der Inhalt des zweiten Teiles der Dichtung in jener dreifachen Entfaltung, wie sie die Entwurfs-Skizze vorzeichnet: in kraftvoll wirkungsvoller Bethätigung nach außen; in Eroberung der klar bewußten Herrschaft über das Reich der Schönheit und der Kunst; im höchsten Genusse des schöpferischen Vollbringens und Waltens.

Den tiefinnerlichen sittlichen Umwandlungsprozeß aber, den Faust durchleben mußte, ehe er zu solchem rüstigen Aufstiege geschickt war, konnte das Gedicht nicht anders als wieder in symbolischer Verkürzung sinnlich anschaulich machen. Mit einem der wundervollsten Stücke seiner Poesie hat Goethe die großartige Aufgabe in Bildern von der tiefsten Bedeutsamkeit gelöst. Es ist interessant genug, daß er dabei sich, äußerlich genommen, desselben Mittels bedienen mußte, das Lessing für seine Faustpläne ins Auge gefaßt hatte: des Zauberschlafes seines Helden. Es ist dasselbe Mittel, aber grundverschieden angewandt. Fausts Zauberschlaf alteriert die Handlung, die im zweiten Teile wie im ersten in konsequenter Fortschreitung sich entwickelt, nicht im mindesten; er dient dem Dichter lediglich dazu, durch die inzwischen um ihn sich entfaltende Geschäftigkeit der Elfen alle die von innen und von außen her wirkenden Kräfte lebendig für unser Ge-

fühl und für unsere Einsicht zu kennzeichnen, die den Verirrten, totwund Zusammengebrochenen allmählich wieder zu sich selbst zurückbringen, ihn aufrichten, heilen und zum Beginn eines neuen, gänzlich veränderten Lebens kräftigen.

Man spricht von der alles heilenden Macht der Zeit, von der belebenden, regenerierenden Kraft der in ewig junger Schönheit immer sich erneuenden Natur, von „dem ätherischen Lethestrom, der mit jedem Atemzuge unser ganzes Wesen durchdringt, so daß wir uns der Freuden nur mäßig, der Leiden kaum erinnern". Aber was wäre das alles, wenn es nur von außen empfangen und passiv aufgenommen würde! Dadurch könnte der Stachel der Erinnerung wohl abgestumpft, das quälende Schuldbewußtsein in einen verderblichen Schlaf gelullt, aber nimmermehr getilgt, am allerwenigsten aber entsühnt werden. Zu himmlischen Wohlthaten werden alle jene Mächte erst, wenn sie die Seele frei machen zu erneuter, um so stärkerer Anspannung ihres ganzen sittlichen und geistigen Vermögens.

Beides im Vereine stellt nun die über alles Vorstellen köstliche Scene dar, die Goethe dem Beginn seines zweiten Faust-Dramas vorausschickt.

In anmutiger Gegend finden wir Faust „auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig, schlafsuchend." Die Nacht dämmert herein, und schwebend bewegt sich um ihn eine Geisterschar anmutiger kleiner Gestalten. Von Aeolsharfen begleitet, beginnt nun Ariel, dann der Geisterchor, einzeln, zu Zweien und Vielen, abwechselnd und gesammelt, den Gesang, mit dem die Elfen das wohlthätige Werk ihrer Heilung begleiten:

Wenn der Blüthen Frühlingsregen
Ueber Alle schwebend sinkt,
Wenn der Felder grüner Segen

Allen Erdgebornen blinkt:
Kleiner Elfen Geistergröße
Eilet, wo sie helfen kann;
Ob er heilig, ob er böse,
Jammert sie der Unglücksmann.

Allen Unglücklichen, den bösen wie den guten, spenden sie den Segen ihrer mächtigen Hilfe, hier aber gehen sie daran, ein edelstes Werk zu thun, eine schönste Pflicht zu erfüllen: es gilt, das Wort wahr zu machen, das sie schon früher dem „Unglücksmanne“ im Gesange zuriefen, als er durch leidenschaftlichen Fluch die schöne Welt um ihn her in Trümmer zerschlug:

Mächtiger
Der Erdensöhne,
Prächtiger
Baue sie wieder,
In Deinem Busen baue sie auf!
Neuen Lebenslauf
Beginne
Mit hellem Sinne,
Und neue Lieder
Tönen darauf!

Während wohlthätige Ruhe ihn umfängt, stellen die alten Kräfte sich allmählich in ihm wieder her, die unheilvolle Verwirrung des Fluches löst sich in seiner Seele, die Hoffnung lebt wieder auf, das Streben wird frei; nun erst wird er den Weg, den er aussichtslos betrat, erhobenen Hauptes mit festem Schritt und unermüdet zum höchsten Ziele verfolgen.

Zu solcher Heilung mitzuwirken ruft Ariel seine Geister auf:

Die Ihr dies Haupt umschwebt in luft'gem Kreise,
Erzeigt Euch hier nach edler Elfen Weise,
Besänftiget des Herzens grimmen Strauß,

Entfernt des Vorwurfs glühend bittre Pfeile,
Sein Innres reinigt von erlebtem Graus.
Vier sind die Pausen nächt'ger Weile,
Nun ohne Säumen füllt sie freundlich aus!
Erst senkt sein Haupt aufs kühle Polster nieder,
Dann badet ihn im Thau von Lethe's Fluth;
Gelenk sind bald die krampferstarrten Glieder,
Wenn er gestärkt dem Tag entgegenruht;
Vollbringt der Elfen schönste Pflicht,
Gebt ihn zurück dem heil'gen Licht!

Die vier Strophen des Chors, die, wie uns berichtet wird, im ältesten Manuskripte mit Sérénade, Notturno, Mattutino und Réveille überschrieben waren, entsprechen dem Befehle Ariels:

Zuerst senken sie den Ermüdeten, Unruhigen, Verzweifelten in sanften Schlummer:

Wenn sich lau die Lüfte füllen
Um den grünumschränkten Plan,
Süße Düfte, Nebelhüllen
Senkt die Dämmerung heran;
Lispelt leise süßen Frieden,
Wiegt das Herz in Kindesruh
Und den Augen dieses Müden
Schließt des Tages Pforte zu.

Geschlossen sind nun die ermatteten Augenlieder, und zu seinem tiefen traumlosen Schlafe hält die Natur gleichsam den Athem an:

Nacht ist schon hereingesunken,
Schließt sich heilig Stern an Stern;
Große Lichter, kleine Funken
Glitzern nah und glänzen fern;
Glitzern hier im See sich spiegelnd,
Glänzen droben klarer Nacht;
Tiefsten Ruhens Glück besiegelnd,
Herrscht des Mondes volle Pracht.

Die tiefe Nacht, mit allem was sie an heftigsten Erregungen abschloß, beginnt zu schwinden; der Morgen bricht heran, und in dem Schlummernden regt sich traumartig die Ahnung neuer Kraft und neuen Hoffens:

> Schon verloschen sind die Stunden,
> Hingeschwunden Schmerz und Glück;
> Fühl es vor! Du wirst gesunden;
> Traue neuem Tagesblick.
> Thäler grünen, Hügel schwellen,
> Buschen sich zu Schattenruh,
> Und in schwanken Silberwellen
> Wogt die Saat der Ernte zu.

Mit der Morgenröte erscheint die Verheißung. Die Strophe des „Erwachens" giebt die herrliche Lösung des ganzen Symbols. Der Schlaf bedeutet die allmählich fortschreitende Genesung; noch sind die Kräfte gebunden, die umhüllende Schale ist schwächer und schwächer geworden: nun fällt sie ab, und die befreite Seele richtet sich empor zur erlösenden That:

> Wunsch um Wünsche zu erlangen,
> Schaue nach dem Glanze dort!
> Leise bist Du nur umfangen,
> Schlaf ist Schale, wirf sie fort:
> Säume nicht, Dich zu erdreisten,
> Wenn die Menge zaudernd schweift;
> Alles kann der Edle leisten,
> Der versteht und rasch ergreift.

Mit vollendeter Kunst erwählt der Dichter nun den Aufgang der Sonne zum neuen Symbol, um den erwachten Faust, von der Betrachtung hingerissen, die ihn ganz durchdringende Sinneswandlung — die Metanoia, die mehr gilt als alle quälende Reue — in überwältigendem Erguß verkünden zu lassen. Dementsprechend wird die Größe des

Schauspiels geschildert; vor seiner übermächtigen Erscheinung verbergen sich die still geschäftigen Elfenscharen, sie machen einer höheren Gewalt Platz. Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne:

Ariel. Horchet! Horcht den Sturm der Horen!
Tönend wird für Geistesohren
Schon der neue Tag geboren.
Felsenthore knarren rasselnd,
Phöbus' Räder rollen prasselnd;
Welch Getöse bringt das Licht!
Es trommetet, es posaunet,
Auge blinzt und Ohr erstaunet,
Unerhörtes hört sich nicht.
Schlüpfet zu den Blumenkronen,
Tiefer, tiefer, still zu wohnen,
In die Felsen, unters Laub;
Trifft es Euch, so seid Ihr taub.

Der nahenden Sonne wendet Faust das Antlitz zu, und gleich sein erstes Wort zeigt uns den völlig Verwandelten. Nichts mehr von der verbitterten Hoffnungslosigkeit, von dem achtlosen Vorwärtsstürmen, von der dumpfen Leidenschaftlichkeit aus dem Beginn seiner Welt- und Lebensfahrt: statt dessen klare Zusammenfassung zu alles überwindendem Entschluß!

Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig,
Aether'sche Dämmerung milde zu begrüßen;
Du, Erde, warst auch diese Nacht beständig
Und athmest neu erquickt zu meinen Füßen,
Beginnest schon mit Lust mich zu umgeben,
Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben. —

Es folgt die wundervolle Schilderung des Sonnenaufgangs, zu der die schönsten Eindrücke der Alpenlandschaft dem Dichter die Farben lieferten:

Im Dämmerschein liegt schon die Welt erschlossen,
Der Wald ertönt von tausendstimm'gem Leben,
Thal aus, Thal ein ist Nebelstreif ergossen;
Doch senkt sich Himmelsklarheit in die Tiefen,
Und Zweig' und Aeste, frisch erquickt, entsprossen
Dem duft'gen Abgrund, wo versenkt sie schliefen;
Auch Farb' an Farbe klärt sich los vom Grunde,
Wo Blum' und Blatt von Zitterperle triefen.
Ein Paradies wird um mich her die Runde.

Hinaufgeschaut! — Der Berge Gipfelriesen
Verkünden schon die feierlichste Stunde;
Sie dürfen früh des ew'gen Lichts genießen,
Das später sich zu uns hernieder wendet.
Jetzt zu der Alpe grüngesenkten Wiesen
Wird neuer Glanz und Deutlichkeit gespendet,
Und stufenweis herab ist es gelungen; —
Sie tritt hervor! — und, leider schon geblendet,
Kehr' ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen.

In klarer, besonnener Rückschau überblickt nun Faust den ganzen Weg, den wir ihn zurücklegen sahen und an dessen entscheidendem Wendepunkt er angelangt ist.

Das Hervorbrechen des Sonnenlichts, das sein Auge nicht ertragen kann, ruft ihm jene Nacht zurück, als er im überquellenden Entzücken neuen Erkennens und neuen Fühlens sich Götterleben zu genießen vermaß, und als die riesengroße Erscheinung des Erdgeists ihn vor sich selbst zusammenbrechen ließ. Aber das Feuermeer, das vor seinen Augen blendend sich aufthat, zog mit dämonischer Macht unwiderstehlich ihn an, bis er, schon nicht mehr ein kühner Magier, der ihm zu gebieten hoffte, sondern als ein Verzweifelter, dem der Untergang gleichgiltig ist, sich hineinstürzte. Nicht Herrschaft, nicht Untergang war es, was er fand; er begegnete dem Kampf! Er erfuhr den „Haß" des Erdgeistes, mit aller Verneinung, mit aller Hemmnis, mit aller Verführung, die ihm in den

Weg trat, mit aller Irrung, aller Verschuldung, der er verfiel, mit allen ungeheuren Schmerzen, die er erduldete: aber er erfuhr auch seine Liebe, mit aller reichen Erfüllung seiner Bitte durch den „erhabenen Geist,“ mit aller Wonne, die ihn den Göttern nah und näher brachte.

Die Erfahrung des Unterliegens im leidenschaftlich ziellosen Ankämpfen des Unmuts gegen das Gesetz, das dem Menschen das unmittelbare Ergreifen des Ideals versagt, hat ihn Beschränkung gelehrt. Im festen Ergreifen der rings umher in den irdischen Dingen sich ihm darbietenden Ziele wird er tief und tiefer dringendes Erkennen, wird er reiches und reicheres Wirken, wird er endlich reines, höchstes Genießen finden:

So ist es also, wenn ein sehnend Hoffen
Dem höchsten Wunsch sich traulich zugerungen,
Erfüllungspforten findet flügeloffen;
Nun aber bricht aus jenen ew'gen Gründen
Ein Flammenübermaß, wir stehn betroffen;
Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,
Ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer!
Ist's Lieb', ist's Haß, die glühend uns umwinden,
Mit Schmerz und Freuden wechselnd ungeheuer,
So daß wir wieder nach der Erde blicken,
Zu bergen uns in jugendlichstem Schleier?

Im „jugendlichsten Schleier?“ Es ist der Nebel-Schleier, den die Natur, in jedem Augenblicke ihn neu sich webend, in die Lüfte emporwirft, zugleich vor der blendenden Gewalt des Lichtes uns schützend und seinen beseligenden Schein uns farbig wiederspiegelnd, den der Dichter so gern zum Bilde wählt für den Wiederschein der Wahrheit im Leben und in der Kunst: „aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit, der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.“

„Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direkt erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen; wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben und können dem Wunsch nicht entsagen, es dennoch zu begreifen. Dieses gilt von allen Phänomenen der faßlichen Welt." So begann Goethe im Jahr 1825 den „Versuch einer Witterungslehre." Demselben Gedanken und demselben Bilde begegnen wir in der Pandora, wo Prometheus das Aufstrahlen der Morgenröte schildert:

Nun aber Eos, unaufhaltsam strebt sie an,
Sprungweise, mädchenartig, streut aus voller Hand
Purpurne Blumen! Wie an jedem Wolkensaum
Sich reich entfaltend sie blühen, wechseln mannichfach!
So tritt sie lieblich hervor, erfreulich immerfort;
Gewöhnet Erdgeborner schwaches Auge sanft,
Daß nicht vor Helios' Pfeil erblinde mein Geschlecht,
Bestimmt, Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht!

Mit der gleichen Symbolik in dem prachtvollen Bilde des Wasserfalls, in dessen emporwallende Nebel das Sonnenlicht den farbenglänzenden Bogen zeichnet, schließt Fausts Monolog.

So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!
Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,
Ihn schau' ich an mit wachsendem Entzücken.
Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend,
Dann abertausend Strömen sich ergießend,
Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.
Allein wie herrlich, diesem Sturm ersprießend,
Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
Umher verbreitend duftig kühle Schauer!
Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben.

Ein anderer ist Faust geworden! An die Stelle der glühend begehrenden Leidenschaft ist die Freude am schönen Schein getreten; wo er jetzt noch leidenschaftlich werben wird, da gilt sein Werben der reinen Schönheit; der wildflutende, ungezähmte Lebensdrang ist in feste Ufer gelenkt. Da wird er fortan kraftvoll dahinströmen, der Bewältigung aller großen Aufgaben sich darbietend, für die in Kunst und Wissenschaft in Staat und Gesellschaft höchste Leistung verlangt wird. In jedem Einzelnen wird er den Abglanz des Ewigen entdecken, und wird, auch das Kleine groß behandelnd, wie sein Dichter selbst, schon im Leben das Vorgefühl vollkommener Befriedigung erfahren.

Druck von R. Leupold, Königsberg i./Pr.